ARMINIO JANNER

ADOLF HILDEBRAND'S

UND

CONRAD FIEDLER'S

KUNSTTHEORIE

LOCARNO
Buchdruckerei P. Giugni
1912.

ADOLF HILDEBRAND'S
UND
CONRAD FIEDLER'S
KUNSTTHEORIE

Inaugural - Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Hohen Philosophischen Fakultät der
Kaiser- Wilhelms- Universität zu **Strassburg** i E.
vorgelegt von

Arminio Janner.
aus **Bosco** (Schweiz-Tessin)



LOCARNO
Buchdruckerei P. Giugni
1912

Von der Fakultät genehmigt am 29. Juli 1911.



Einleitung

In der vorliegenden Arbeit wird versucht, eine vergleichende Würdigung und Kritik der kunsttheorethischen Schriften Adolf Hildebrand's und Konrad Fiedler's zu geben.

Zuerst muss jedoch gesagt werden, in welchem Verhältnisse die beiden Kunsttheorethiker zu einander stehen.

Zu seinen kunsttheoretischen Untersuchungen wurde Fiedler angeregt durch die Freundschaft, die ihn in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts mit dem berühmten Maler Hans v. Marées und dessen damaligen Schüler und Freund Adolf Hildebrand, verband*) In Marées' Persönlichkeit vereinigte sich mit einer hohen künstlerischen Begabung der philosophische Drang, sich über die Grundprinzipien seiner Kunst, die von den Künstlern selbst meist bloss intuitiv erfasst werden, klare Rechenschaft zu geben.

Er liebte es, die Ergebnisse, die ihm seine künstlerische Erfahrung und sein Denken brachten, im Kreise seiner Schüler und Freunde zu besprechen und weiter zu entwickeln. Zu welcher Kunstauffassung Marées auf diesem Wege gelangte, ist nun, allerdings in einer Klarheit und Begründung, zu der Marées selbst noch nicht gelangt war, in dem Hildebrand'schen « Problem der Form » dargestellt. **

Diese Schrift selbst ist freilich später erschienen als die Schriften Fiedler's. Wir können deswegen nicht

*) Näheres über die edle Persönlichkeit Fiedlers, über sein Verhältnis zu Marées und Hildebrand und über seine Verdienste um die moderne Kunst, siehe: Meyer Graefe, „Hans von Mareés" (3 Bände) und H. Konnerth: „Die Kunsttheorie C. Fiedlers".

**) Speziell über Hildebrand hat auch Jsolde Kurz in ihrem Buch „Florentinische Erinnerungen" einen Aufsatz geschrieben. Es ist dort interessant zu lesen, welche grosse Anstrengung es eine so intuitive Künstlernatur wie Hildebrand kostete, die präzise begriffliche Formulierung seiner Kunsttheorie, wie dieselbe im „Problem der Form" uns gegeben ist, zu erreichen.

sagen, dass die Untersuchungen Fiedler's direkt an das « Problem der Form » anknüpfen; dass sie jedoch aus demselben Ideenkreis hervorgegangen sind, ergibt sich aus den von Karl v. Pidoll in der Schrift: « Aus der Werkstatt eines Künstlers » wiedergegebenen gelegentlichen Aeusserungen Marées' über das Wesen der bildenden Kunst. Denn wir finden hierin gerade den Grundgedanken, auf dem sich Fiedler's Anschauungen aufbauen, und zwar den der klaren Räumlichkeit und Sichbarkeit, ausgesprochen. Dieser Grundgedanke ist es, den Hildebrand in tiefdringender Analyse in dem « Problem der Form » entwickelt und bis zu seinen äussersten Konsequenzen für die Kunstgestaltung ausgeprägt hat.

Die Kunstauffassung Marées', die sich aus seinem Grundprinzip entwickelt, liess tief in das Wesen des künstlerischen Bewusstseins blicken, wirkte klärend für das Verständnis der grossen alten Kunst, zeigte Gesetze, die eine Art Notwendigkeit der künstlerischen Anschauung nachwiesen, und musste daher dem spekulierenden Geiste Fiedler's höchst beachtenswert erscheinen.

Verglich man dagegen die idealistische Aesthetik, so fand sich eine Kunstlehre, die jenseits aller greifbaren Wirklichkeit schweifte und dem Künstler, der sich an endliche, bestimmte Probleme halten musste, keine Anhaltspunkte gab. Der damalige junge französische Naturalismus andererseits, mit der Dogmatik alles Revolutionären nicht einmal klar bewusst dessen was er wollte, sah die ganze Aufgabe der Kunst in einer sklavischen Nachahmung der Natur. *)

Sowohl die idealistische, als auch die naturalistische Aesthetik war einseitig, Fiedler empfand das und versuchte die von Marées, dem schaffendem Künstler, kommenden Grundgedanken philosophisch zu vertiefen und darauf eine neue Kunsttheorie zu bauen. Das Ergebnis, zu welchem er kam, bedeutet eine Umwälzung des Verhältnisses der Aesthetik zu der Kunsttheorie. Fiedler will die Aesthetik von der Kunsttheorie vollständig getrennt wissen. Die Aesthetik als die Wissenschaft vom Schönen hat mit der Kunsttheorie nichts zu tun.

*) Es ist interessant zu bemerken, dass Fiedler im Eifer der Widerlegung des Naturalismus übersah, dass die Produkte der naturalistischen Schule doch Kunstwerke waren, trotz der unhaltbaren Auffassung ihrer Jünger von der Kunst. Das lag daran, dass sie selbst ihre Grundsätze nicht befolgten. Fiedler aber verwarf mit ihrer Theorie auch ihre Kunstwerke, und darin hatte er Unrecht. (Siehe: „Ueber den modernen Naturalismus“ in „Gesammelte Schriften über Kunst“.

Das Schöne ist für Fiedler nicht der Zweck der Kunst, sondern bloss eine Begleiterscheinung, die übrigens auch ausserhalb der Kunst zu finden ist. Das Geschmacksurteil, durch welches wir etwas als schön oder als unschön anerkennen, beruht auf einem Gefühl von Lust oder Unlust. Nun meint Fiedler, dass dieses Geschmacksurteil nichts mit dem Wesen des künstlerischen zu tun habe. Sondern die Eigenschaften, die das Kunstwerk ausmachen, müssen durch den Verstand erkannt werden, und somit ist ein Urteil über ein Kunstwerk ein solches, dessen Wahrheit sich beweisen lässt. Dass wir die Schönheit eines Kunstwerkes erleben sollen, gehört nicht zum Wesen der künstlerischen Tat. Die künstlerische Tat als solche soll den Verstand über das anschauliche Wesen der Welt aufklären. Wir fühlen nicht das Künstlerische, sondern wir erkennen es durch ein Verstandesurteil.

Wie Fiedler auf diesen merkwürdigen Standpunkt, erstens durch ein Missverständnis der kantischen Philosophie und zweitens durch eine Verzerrung des ursprünglichen Gedankens Marées' und Hildebrand's, gelangen konnte, soll nun in dieser Arbeit gezeigt werden.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil werden die Hauptpunkte von Hildebrand's «Problem der Form» dargestellt und ihr Verhältnis zur modernen Einfühlungstheorie untersucht. Im zweiten Teil werden dann die Schriften Fiedler's auf ihren philosophischen Wert und auf den Zusammenhang mit Hildebrand's Gedanken hin geprüft.



I. Hildebrand's „Problem der Form." *)

Unser Verhältnis zur Aussenwelt, insofern diese bloss für das Auge existiert, beruht auf Erkennen von Raum und Form. Jeder Gegenstand in der Aussenwelt hat für unser Auffassen eine gewisse räumliche Ausdehnung, eingeschlossen in eine gewisse Form.

Die Wahrnehmung der Gegenstände aber, in Bezug auf ihre räumliche Form, ist für uns meistens unklar und undeutlich. Die unendlichen Variationen der Erscheinung, die die Gegenstände für unsere Wahrnehmung haben können, sind meistens so beschaffen, dass sie kein klares Bild der räumlichen Begrenzung ihrer Form zu geben vermögen. « Es gibt Beleuchtungen in der Natur, z. B. eine Fülle von Lichtreflexen, welche jeden Formeindruck auflösen und somit jeder Möglichkeit, einen klaren, räumlichen Eindruck zu gewinnen, entgegenarbeiten. » **)

Die Wahrnehmungen, die uns gewöhnlich die Natur bietet, enthalten deswegen im allgemeinen keinen genügend klaren Eindruck der räumlichen Formen, die ihr zu Grunde liegen.

Es ist nun nach Hildebrand einzige Aufgabe der bildenden künstlerischen Tätigkeit, uns ein klares Erfassen der sichtbaren Formen zu ermöglichen.

Durch die künstlerische Tätigkeit wird an die Stelle der Wahrnehmung, die in zufälliger Weise eine Erscheinung geben kann, welche unbedeutend ist in Bezug auf den räumlichen Ausdruck, die also keine genügenden Anhaltspunkte enthält für die Auffassung der normalen Form und der Räumlichkeit, die « Vorstellung » der Gegenstände gesetzt.

Diese ist im Sinne Hildebrand's eine Verarbeitung vieler Wahrnehmungen unter dem Gesichtspunkte der Scheidung des Wesentlichen der Räumlichkeit von dem Zufälligen und Ausdruckslosen. « Es kann sich für den Künstler nicht darum handeln, in seiner Darstellung die Erscheinung als

---

*) Die Wirkung, die das Buch Hildebrand auf die moderne Kunstwissenschaft ausgeübt hat, ist gross. Die Kunsthistoriker Wölfflin und L. Justi stehen unter seinem Einfluss. Das wertvolle Buch von H. Cornelius: „Die Elementargesetze der bildenden Kunst", ist aus Vorlesungen entstanden, die derselbe über Hildebrands „Problem der Form" hielt. H. Cornelius will an der Hand praktisch gewählter Beispiele zeigen, dass die Minderwertigkeit der modernen Kunsterzeugnisse durchweg zurückzuführen ist auf die Vernachlässigung jener Kunstgesetze, die Hildebrand hervorhebt.

**) Ebenda S. 3.

solche schlechtweg festzuhalten, sondern er kann von ihr nur indirekt lernen, wie sie es macht, den Forminhalt zum Ausdruck zu bringen, indem er unterscheiden lernt, wo sie deutlich zu uns spricht und wo nicht.»*)

Auf diese Unterscheidung baut sich die Trennung von Wahrnehmung und Vorstellung. Und dies ist wesentlich zum Verständnis der künstlerischen Tätigkeit. Durch die künstlerische Vorstellung kommen wir sozusagen auf das Grundmotiv, von welchem wir in der Natur, d. i. in der gewöhnlichen Wahrnehmung der zufälligen Erscheinung, immer bloss eine Variation erfassen. «Wir sehen alsdann die Natur so an, als wenn sie uns alle Erscheinungsvariationen über ein Thema gäbe, ohne jemals dasselbe an sich zu geben.»

Der Künstler zieht aus den unendlichen Erscheinungsweisen der Natur dieses Grundmotiv heraus, und das findet sich dann in seiner Vorstellung. Damit versteht man auch den tiefen Sinn des bekannten Ausspruchs von Marées: «Sehen lernen ist alles».»**) Man muss sehen lernen, was zum wesentlichen Ausdruck der Form im Raume notwendig ist, um das, was für denselben störend wirkt, wegzulassen.

Wollen wir aber den Hildebrand'schen Gedanken näher kommen, so müssen wir einen wichtigen Unterschied im Sehvorgang kennen lernen. Wir können auf zweierlei Weise sehen. Einmal, wenn wir einen Gegenstand von so fernem Standpunkte aus beobachten, dass unsere Augenrichtungen parallel werden. Da in solchem Falle das stereoskopische Sehen ausgeschlossen ist, so haben wir vom Gegenstande ein bloss zweidimensionales Bild, und alles Nahe und Ferne, alle Modellierung in demselben existiert für unser Auge bloss durch Helligkeitsunterschiede und Verkürzungen. Wir haben ein Gesamtbild vor uns, und wir überschauen die einzelnen Teile und ihr Verhältnis zum Ganzen und zur Umgebung.

Wir können aber auch den Gegenstand von unmittelbarer Nähe aus betrachten. Um so jeden Punkt scharf sehen zu können, müssen wir die Augen darauf akkomodieren. Hier ist der Sehvorgang ein gang anderer. Wenn wir uns die Sache überlegen, werden wir bemerken, dass wir in diesem Falle eigentlich nicht mehr schauen, sondern abtasten.

*) Ebenda S. 2.

**) „Aus der Werkstatt eines Künstlers" von K. v. Pidoll S. 3. Liebermann meint dasselbe, wenn er sagt: Zeichnen ist weglassen. Es ist eben das Weglassen des Ausdruckslosen, ein Mittel das Wesentliche wirksam zu machen.

Indem wir, um die ganze Form aufzufassen, den Sehfocus immer neu einstellen, führen wir mit den Augen der Form entsprechende Bewegungen aus. Dies ist aber gerade wie beim Abtasten, bloss dass es statt mit der Hand, mit den Augen geschieht. An Stelle der Gesamterscheinung nehmen wir in diesem Falle immer bloss einzelne Punkte des Gegenstandes wahr; der Komplex der gesehenen Teile wird zu einem Ganzen für unser Bewusstsein, indem die einzelnen Wahrnehmungen durch die Bewegungsvorstellungen, die wir, sei es mit den Augen, sei es durch einen Standpunktwechsel, erlebt haben, verbunden werden. Hildebrand sagt: « Alsdann hat sich das Schauen in ein wirkliches Abtasten und in einen Bewegungsakt umgewandelt, und die darauf fussenden Vorstellungen sind keine Gesichtseindruckvorstellungen, sondern Bewegungsvorstellungen » *)

Erst durch diesen Prozess kommen wir zu einem Ganzen. Es ist also nicht ein Ganzes für die Anschauung, viel eher ein begriffliches Ganze, d. i. ein eigentümliches Aggregat von Gesichts- und Bewegungsvorstellungen.

Wenn wir das erste Auffassen ein anschauliches nennen, so können wir dieses zweite als diskursiv bezeichnen.**)

Ersteres bildet die Grundlage der künstlerischen Weltauffassung; denn hier wird von der Gegenständlichkeit selbst ganz abgesehen; bloss der Ausdruck im Raume und das Verhältnis der Teile zu einander, zum Ganzen und zur Umgebung kommen in Betracht.

Letzteres dagegen, da es kein Ganzes für die Anschauung zu geben vermag, kann für die bildende Kunst nicht in Betracht kommen, bildet aber die Bedingung der wissenschaftlichen Auffassung der Gegenstände der Natur, da es den Gegenstand in seiner isoliert seienden, nicht erscheinenden Form zeigt.

Die diskursive Auffassung bildet aber, wenn nicht das künstlerische Schauen selbst, doch eine Vorbedingung des künstlerischen Schaffens, denn auf ihr beruht auch das plastische Formsehen und Formvorstellen.

---

*) Ebenda S. 6. Cornelius, „Die Elementargesetze“ S. 8. „Die so gewonnene Formenkenntnis ist daher nicht mehr diejenige einer gesehenen Form d. h. unsere Vorstellung der Form, ist uns dann nicht mehr in einem Gesichtsbilde gegeben, sondern aus einer grossen Menge solcher Bilder im Gedanken konstruiert“

**) Das Wort, „diskursiv“, gebraucht auch Konnerth in seiner Schrift über die Kunsttheorie Fiedlers, die wir später noch erwähnen werden.

« Alle unsere Erfahrungen über die plastische Form der Objekte sind ursprünglich durch Abtasten zu stande gekommen. »*) « Tastend führen wir der Form entsprechende Bewegungen aus und die Vorstellung bestimmter Bewegungen, oder anders gesagt, ein Komplex bestimmter Bewegungsvorstellungen, heisst eine plastische Vorstellung. » **)

Im Fernbild, wie Hildebrand das Sehen in die Ferne nennt, sind uns nun gewisse Gesichtseindrücke Anregungen zu Bewegungsvorstellungen. Durch diese erleben wir die Modellierung und im allgemeinen die dritte Dimension. « Das Fernbild von etwas Dreidimensionalem gibt uns einen reinen Gesichtseindruck, welcher aber durch bestimmte Merkmale der Erscheinung zu Bewegungsvorstellungen anregt, diese also so zu sagen latent in sich enthält. Geben wir uns diesen Anregungen hin, so werden die Gesichtseindrücke zu Führern und setzen sich in Bewegungsvorstellungen um; wir gehen so zu sagen im Fernbild spazieren. »***)

Im Nahbilde sind die Bewegungsvorstellungen die Bindeglieder zwischen den einzelnen Wahrnehmungen, von Linien und Flächen. Diese fügen sich an einander durch Bewegungsvorstellungen, die wir ihrerseits als linear erleben. Dass dies der Fall ist, beweist Hildebrand an folgendem Beispiel: Jeder weiss sich eine Kugel als Form vorzustellen, nicht aber, wie dieselbe sich als Gesichtseindruck rund ausspricht. Das, was jeder festhält, ist die Kreislinie als etwas zweidimensionales und die Bewegungsvorstellung mit der er diese Kreislinie nach allen Seiten hin wiederholt.

Und so ist es mit jeder plastischen Vorstellung: man stellt sich von einem Gegenstande ein ungefähres Gesichtsbild vor und füllt es, je nach Bedürfnis, mit Bewegungsvorstellungen aus.

Auf diesen wesentlichen Unterschied zwischen Gesichtsvorstellungen und Bewegungsvorstellungen gründet sich auch der Unterschied der Tätigkeit des Malers und der des Bildhauers. Der Bildhauer geht von Bewegungsvorstellungen aus, die er an der Bewegungstätigkeit der Augen erlebt hat, und diese Vorstellungen bringt er, indem er sie wirklich mit der Hand ausführt, an einem bestimmten Material zur Darstellung. Jetzt entsteht für den Bildhauer die Frage, und dies ist die künstlerische Frage, wie die so dargestellten Bewegungsvorstellungen für das Fernbild eine Einheitsform abgeben, da dieses allein ein Ganzes für die Anschauung

*) Ebenda S. 6.
**) Ebenda S. 7.
***) Ebenda S. 8.

zu geben vermag. Also ob sie als Erscheinung auch ein deutliches Ausdrucksbild der Form abgeben oder nicht? So lange aber ein einheitliches Bild für das Fernsehen nicht entsteht, « ist die reale Form noch nicht zu ihrer wahren Einigung gelangt, denn die letzte Wahrheit ihrer Einigung liegt eben darin, dass das entstehende Bild die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzt. » *)

Der Maler dagegen geht von den Gesichtsvorstellungen aus. Diese bringt er direkt auf der Fläche zum Ausdruck und gestaltet damit ein Ganzes im Sinne des Fernbildes. « Insofern diese Eindrücke jedoch die Formvorstellung erwecken sollen, ergibt sich die Aufgabe, ein Flächenbild so darzustellen, dass wir die volle Formvorstellung vom Gegenstande empfangen. Dies zu leisten ist er nur dadurch imstande, dass er alle Gesichtseindrücke auf ihre plastische Anregungskraft hin prüft und zu diesem Zwecke verwendet und gestaltet. » **)

In der blossen Wahrnehmung geht der Vorgang des Sehens im Sinne des räumlichen Ablesens ganz unbewusst vor sich; man empfängt den Gesichtseindruck zu einer räumlichen Vorstellung. Diese räumliche Vorstellung kann aber an sich an Formausdruck gänzlich unklar sein, und das können wir zeigen, indem wir uns der Darstellung bedienen; durch die Darstellung des Inhalts der einfachen Wahrnehmung können wir dann merken, in welchem Grade wir mit der Formvorstellung darauf reagieren. Dass wir in der Natur darauf reagieren, bedeutet doch nicht, dass der Inhalt dieser Wahrnehmung genügende räumliche Stärke besitzt. ***) Denn die Formvorstellung bei der Wahrnehmung in der Natur « beruht auf einen unendlichen Erfahrungsaustausch der Gesichts- und Bewegungsvorstellungen, der unbewusst zu fester Gesetzmässigkeit geführt hat; insofern nämlich eine bestimmte Formvorstellung die notwendige Konsequenz bei allen Sehenden wird. » ****)

**) Ebenda S. 13.
***) Ebenda S. 14.
***) H. Cornelius, „Die Elementargesetze" S. 8 f. „Mögen wir ein faltiges Gewand, ein Gesicht, einen Berg betrachten, stets haben wir zwar beim Anblick solcher Dinge sogleich den Eindruck eines Räumlichen, wie aber die Form dieses Räumlichen im Einzelnen beschaffen ist, welche Modellierungs- und Lageverhältnisse die einzelnen Teilformen aufweisen, wie die Flächen gewölbt und zu einander geneigt sind, davon verschafft uns in der Regel die gesehene Erscheinung nur eine sehr unvollkommene Vorstellung."
****) Ebenda S. 14.

Es ist also nach Hildebrand Aufgabe der bildenden Kunst, die Einigung der Gesichtseindrücke und Bewegungsvorstellungen in der Weise zu erzielen, dass die Gesichtseindrücke der gewöhnlichen Wahrnehmung so umgestaltet werden, dass die zugehörigen Bewegungsvorstellungen wie von selbst darauf reagieren und damit ein unmittelbares und deutliches Formvorstellen zustande kommt. Denn wie wir schon gesehen haben, besitzen die einfachen Wahrnehmungen meistens an sich nur wenige Anhaltspunkte für die Formvorstellung, und die Aufgabe des bildenden Künstlers ist es, zu erfassen, wie viel die jeweilige Erscheinung an tatsächlicher Anregungskraft für die Raum- und Formvorstellung besitzt, und durch ein Herausholen der Faktoren, auf welchen unser Vorstellen beruht, eine Ergänzung vorzunehmen.

Alle sonstigen geistigen Disziplinen, sagt Hildebrand, lassen in diesem Punkte den Menschen ganz naiv in einem gänzlich unbewussten Verkehr mit der Natur und in einem gänzlich unklaren Vorstellungsbesitz. «Die bildende Kunst allein stellt die Tätigkeit dar, in der sich das Bewusstsein nach dieser Richtung hin entwickelt, und welche die Kluft zwischen der Formvorstellung und den Gesichtseindrücken aufzuheben und beide zur Einheit zu gestalten sucht.» *)

Und hierin liegt auch das Wohltätige der Kunst: «Andererseits beruht der eigentliche Genuss und das direkt Wohltätige am Kunstwerke im Empfangen dieser Einheit und im sicheren, unmittelbaren Erfassen dieser natürlichen Harmonie.» **)

Damit hat Hildebrand ausgesprochen, was er für das Wesentliche der künstlerischen Tätigkeit und des künstlerischen Geniessens hält. Dies ist sein «Problem der Form», und unter solche Gesichtspunkte stellt er es.

---

*) Ebenda S. 12: H. Cornelius: „Die Elementargesetze S. 13:" „Unsere Umgebung ist in der Regel nicht so beschaffen, dass das Auge ihr Dasein einheitlich und ohne Beschwerde aufzufassen vermöchte. Wir erfahren jedoch. dass wir durch bestimmte Umgestaltung dieser Umgebung im Stande sind, dem Auge jene Beschwerden zu nehmen und ihm die Auffassung der Erscheinung im ruhigen Schauen zu mühelosem Genuss umschaffen. Diejenige Gestaltung unserer Umgebung oder einzelner Teile derselben, welche sich auf das eben genannte Ziel richtet, heisst Gestaltung derselben für die Bedürfnisse des Auges. Gestaltung zu künstlerischer Wirkung oder künstlerischer Gestaltung sind nur andere Ausdrücke für dieselbe Sache."

**) Ebenda S. 12.

Diese Fassung des Problems ist aber ganz allgemeiner Art. Sie gibt noch keinen Einblick in das tatsächliche Schaffen des Künstlers. Um dieses zu erreichen, um also das Wesen des künstlerischen Schaffens anschaulicher und handgreiflicher darzustellen, führt Hildebrand den Begriff der Wirkungsform ein.

Wir haben gesehen, dass für die künstlerische Auffassung der sichtbaren Welt bloss das Fernbild in Betracht kommen kann, da es allein ein Ganzes für die Anschauung abgibt.

Im Fernbilde wird von allem Gegenständlichen abgesehen, die Teile und das Ganze kommen bloss durch ihre Anschaulichkeit in Betracht. Bloss soweit die Teile in Beziehung zu einander und zum Ganzen stehen (wobei zum Ganzen auch immer die Umgebung mitgerechnet wird), haben sie Bedeutung.

Was heisst aber diese Beziehung zu einander und zum Ganzen? Das heisst: jeder Teil für sich kommt nicht in Betracht, sondern eben bloss wie er sich einerseits zum Nebenstehenden verhält, wie er dies beeinflusst und wie er von diesem beeinflusst wird; und andererseits, was er für eine Rolle im Ganzen spielt und wie weit er sich der Gesamterscheinung unterordnet oder sich ihr gegenüber behauptet.

Indem man diesen Gedanken nachgeht, kommt man eben auf das, was Hildebrand die Wirkungsform nennt; ein Begriff von grosser Bedeutung für das Verstehen künstlerischen Schaffens.

Die diskursive Auffassung der Gegenstände, also diejenige, welche, wie wir sahen, an die Wahrnehmung einzelner Teile und an Bewegungsvorstellungen anknüpft, führt uns zu einer Formauffassung, die Hildebrand die Daseinsform nennt. Sie ist in der Tat diejenige, die für das wissenschaftliche Forschen in Betracht kommt.

Diese wird abstrahiert aus der jeweiligen Erscheinung und so zu sagen der Erscheinung zu Grunde liegend gedacht.

Dieser Daseinsform gegenüber steht die Wirkungsform als die Form, die, den lokalen und momentanen Licht- und Umgebungsverhältnissen Rechnung tragend, so gestaltet wird, dass sie eben den Beschauer am sichersten auf die normale Formvorstellung weist.

Die Daseinsform selbst hat für das Fernbild keine Bedeutung; denn im Fernbilde wird der Gegenstand anschaulich aufgefasst, also auch im Verhältnis zur Umgebung, und

dadurch wird die Daseinsform für das schauende Auge schon verändert. Dadurch, dass die Daseinsform von der Umgebung, von den Lichtverhältnissen, vom Wechseln des Standpunktes ganz abstrahiert, ist sie so zu sagen eine feste Grösse, aber bloss begrifflich, nicht anschaulich.

Würde sie anschaulich sein, so könnte man nicht die Nebenverhältnisse ausser Betracht lassen, die eben ein wechselndes Aussehen bedingen.

Für unser schauendes Auge existieren bloss solche gemeinschaftliche Produkte dieser Daseinsform einerseits und der umgebenden Verhältnisse andererseits.

« Der Formeindruck jedoch, den wir aus der jeweilig gegebenen Erscheinung gewinnen, und der in ihr als Ausdruck der Daseinsform enthalten ist, ist stets das gemeinschaftliche Produkt des Gegenstandes auf der einen Seite, der Beleuchtung, der Umgebung und des wechselnden Standpunktes auf der anderen Seite und steht deshalb der abstrahierten, vom Wechsel unabhängigen Daseinsform als eine **Wirkungsform** gegenüber. » *)

« Wenn wir deshalb imstande sind, aus einer Gesamterscheinung, den darin enthaltenden Wirkungen folgend, uns eine Formvorstellung des Gegenstandes zu machen, so ist dies die Folge des Verhaltens der Einzelfaktoren zu einander. » **)

Dies ist also der Sinn der Wirkungsform: die Wirkungsakzente, die in der diskursiven Auffassung nicht in Betracht kommen, weil jeder Teil des Gegenstandes bloss für sich aufgefasst ist und das Ganze ein Begriffliches ist, für das Fernbild so herauszuarbeiten, dass, von ihnen geleitet, ein klares und deutliches Formauffassen möglich ist.

Und jede Form, so lange sie für den Künstler in Betracht kommt, ist Wirkungsform. ***) Jedes Element der anschaulichen Erscheinung nimmt für ihn Leben an, durch welches er sich selbständig dem Ganzen unterordnet, dem nebenstehenden Element gegenüber seine Individualität behauptet, es beeinflusst und von ihm beeinflusst wird.

Dasselbe Element in eine andere Umgebung gebracht, sieht ganz anders aus. Es wirkt ganz anders, da die Wirkungsakzente ganz andere sind. Wenn wir es in einer

---

*) Ebenda S. 17.

**) Ebenda.

***) H. Cornelius: „Die Elementargesetze“ S. 21: „Nicht um die Daseinsform eines Dinges als solche, sondern um die Wirkungsform, welche durch die Erscheinung dieser Daseinsform bedingt wird dreht sich das künstlerische Gestalten.“

gewissen Umgebung zu betrachten pflegten, so scheint es uns unter veränderten umgebenden Umständen anders und unrichtig. « Derselbe Turm z. B., der über die Häuser allein in die Luft ragend, uns einen schlanken Eindruck macht, wird plötzlich plump, wenn wir ihm zur Seite dünne Fabrikschlöte aufstellen. »*) « Wenn ich einen Finger fixiere, so erhalte ich einen Verhältniseindruck der Fingerformen. Fixiere ich jedoch die ganze Hand, so sehe ich den Finger im Verhältnis zur ganzen Hand und erhalte einen neuen Eindruck als Verhältniseindruck des Fingers zur Hand. Sehe ich dann die Hand mit dem Arm zusammen, so ändert sich wiederum der Eindruck und so ad infinitum. Die Hand kann mir an sich stark vorgekommen sein, als ich sie allein sah, im Verhältnis zum Arme erscheint sie vielleicht zart, weil der Arm sehr stark ist. »**) Es bilden sich auf diese Weise gewisse Karakterisierungen der Gegenstände, nach den gewöhnlich vorkommenden Gegensätzen, in denen der Gegenstand zu seiner Umgebung steht, und indem gewisse bestimmte Situationen mit den Gegenstandsvorstellungen sich in uns festsetzen, bilden sich für uns die typischen Wirkungsakzente, die das Formvorstellen karakterisieren. Mann kann dann von einem Ausnahme- oder Zufallsakzent sprechen, und von einem normalen und typischen. « Der Künstler, je nach seiner individuellen Begabung, bereichert unser Verhältnis zur Natur, indem er die Daseinsform in Situationen bringt, die ihr neue normale Wirkungsakzente verleihen. »***)

Auch Bewegungsvorstellungen verbinden wir mit einer räumlichen « Wirkungsrolle ». Die Formvorstellung hält Wirkungen, die an gewisse Bewegungsvorstellungen gebunden sind, fest, und verbindet damit einen Formbegriff. Das ist der Prozess, der vorgeht, wenn wir auf ganz schematische Zeichnungen und Darstellungen mit unserer Formvorstellung reagieren.

Diese geben eigentlich bloss gewisse wirkungsvolle Bewegungsvorstellungen, die aber einem Formbegriff entsprechen, und die in uns damit entsprechende Formvorstellungen erwecken. So z. B. die bekannten Kinderzeichnungen des Menschenantlitzes.

« Wenn die Kinder ein Gesicht als Kreis, mit zwei Punkten als Augen, einem senkrechten Strich als Nase, einem wagrechten als Mund zeichnen, so stellen sie damit eben

*) Ebenda S. 20.
**) Ebenda S. 19.
***) Ebenda S. 21.

diese notwendige Wirkung dar, als ganz entsprechendes Bild unserer natürlichen Vorstellung der Wirkungsform.»*)

Der Künstler muss nun die elementaren Wirkungen, welche uns den allgemeinen Formbegriff lebendig machen, aus der Gesamtfülle der Erscheinungen und trotz dieser zustande bringen, wenn sie stark und natürlich sein soll.

Das Festhalten solcher elementaren Wirkungen und Eindruckswerte ist die Sache des künstlerischen Vorstellens, und dadurch unterscheidet es sich von der direkten Wahrnehmung und deren blossem Erinnerungsbild.

«Die Kunst besteht nun darin, diesen abstrahierten Vorstellungsbesitz wieder einzukleiden, und sie schafft dadurch einen Eindruck, welcher beim Beschauer ohne Rest in Vorstellungswerte aufgeht, während der Natureindruck noch kein aus diesem Gesichtspunkt geeignetes Vorstellungsbild ist.»**)

Durch diese Einsicht ist auch jeder Naturalismus, der von einer sklavischen Nachahmung der Natur ausgehen will, widerlegt. Er übersieht, «dass der Mensch nicht imstande ist, seine Vorstellungen ganz abzustreifen, weil er eben mit ihnen sieht, und so steht denn deren unwillkürlicher Einfluss im Widerspruch zu dem bezeichneten Bestreben.»***)

In der Natur hängt es ganz vom Zufall ab, ob die Wirkungswerte so angelegt sind, dass sie ein klares Formerfassen ermöglichen. Im Kunstwerke müssen diese Wirkungswerte vorhanden sein, es muss eben die Wahrnehmung unter dem Gesichtspunkte verarbeitet werden, dass die Wirkungsmöglichkeiten klar hervortreten.

Erst damit wird das Kunstwerk zu einem wahren Ausdruck unseres Verhältnisses zur Natur, wie es sich in unserem räumlichen Vorstellen naturgemäss bildet. «Diese Auffassung, die aus dem Bewusstsein entspringt, dass unser Verhältnis zur Natur und ihrer abstrahierten Daseinsform nur dadurch zur Erscheinung kommt, dass wir das Ge-

*) Ebenda S. 22.
**) Ebenda S. 24.
***) Ebenda S. 26. Im Vorwort Seite 9: „Ueberblichen wir die künstlerische Tätigkeit früherer Zeiten, so steht die architektonische Gestaltung des Kunstwerkes durchaus im Vordergrunde, die imitative bildet sich erst langsam aus. Es liegt dies in der Natur der Sache, denn das allgemeine künstlerische Gefühl, das instinktive Bedürfnis aus dem Stückwerk des Erlebten ein ganzes für unsere Vorstellung zu bilden, schafft und waltet mit Verhältnissen direkt aus sich heraus.“

bilde als ein Wirkungsverhältnis und Wirkungsprodukt fassen, diese Auffassung ist die künstlerische.»*)

Nachdem Hildebrand so das Wesen des künstlerischen Auffassens klar und sachlich formuliert hat, geht er daran, die allgemeinen Konsequenzen für den Grundcharakter der Kunstwerke zu ziehen. Diese ergeben sich in der Form von Gesetzen, deren unbedingte Gültigkeit damit begründet wird, dass sie unserem Verhältnis zur sichtbaren Natur entnommen sind. Sie sind deshalb allgemein gültig für jede künstlerische Naturerfassung.

Die Ableitung dieser Gesetze enthält jedoch nichts prinzipielles mehr, da sie bloss eine notwendige Folge des vorher Begründeten sind, und kann deshalb hier übergangen werden; denn wenn man Hildebrand seine Grundgedanken zugibt, so müssen diese Gesetze auch zugegeben werden.

Diese Gesetze besagen, in welcher Weise die einheitliche Raumwirkung bei dem Maler und bei dem Bildhauer erfolgt.

Für den Maler, der den Raumeindruck zu erzielen hat, gilt die starke Hervorhebung der horizontalen und vertikalen und eventuellen weiteren Hauptrichtungen; dazu die Anweisung der Bewegung nach der Tiefe durch die Anordnung der Gegenstände, deren Flächen sich einigen sollen, sei es durch Ueberschneidung oder Lichtführung.

Für den Bildhauer gilt die Reliefvorstellung. Diese Vorstellung beruht auf einer Auffassung des Gegenständlichen als einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmasse; sie erleichtert ungemein die klare Auffassung der Objekte, indem sie die Hauptpunkte derselben in einer Vorderseite und in einer Hinterseite einigt. Die einfache Bewegung nach der Tiefe ist dadurch zwischen zwei parallelen Flächen gefasst.

Diese Auffassung entspricht dem natürlichen Bedürfnis des schauenden Auges. Anstatt vieler Einzelwahrnehmungen, gebunden durch ebenso viele Bewegungsvorstellungen, gibt sie durch die Einschliessung in einem Parallelipiped dem Auge ein schön geklärtes, rein sichtbares Bild des Objekts.

In dieser Vorstellungsweise, sagt Hildebrand, «formt sich gleichsam das Gefäss, in welcher der Künstler die Natur schöpft und fasst.»**)

Es ist interessant, zu untersuchen, in welchem Verhältnis diese Kunsttheorie, die das künstlerische Bewusstsein in einem gesetzmässigen räumlichen Gestalten und

*) Ebenda S. 25.
**) Ebenda S. 60.

Erkennen findet, mit der Einfühlungstheorie, die die moderne Aesthetik beherrscht, steht. Da oft der Prozess der Einfühlung mit der Uebertragung von Gefühlen schlechtweg verwechselt wird, könnte man meinen dass das Kunstproblem als Raumgestalten und Raumerkennen nichts mit Einfühlung zu tun habe. Und so würde sich entgegen der Ansicht der modernen Aesthetik ergeben, dass die Einfühlung keine allgemeine Vorbedingung des künstlerischen Bewusstseins ist

Fasst man aber, wie es sein muss, den Begriff der Einfühlung in seiner richtigen und allgemeinen Form, nämlich als apperzeptive Einfühlung, wie Lipps es tut, so kann man zeigen, dass die kunsttheoretischen Begriffe Hildebrands die Einfühlungstatsache notwendig voraussetzen, um überhaupt einen verständlichen Sinn haben zu können.

Hildebrand kennt selber teilweise die Einfühlung, weiss auch wie sie ursprünglich durch blossen Nachahmungstrieb zustande kommt. «Die Natur, insofern sie sich verändert, bewegt, ruft Aenderungen der Erscheinungen hervor, die wir als Merkmale dieser Vorgänge festhalten. Mit ihrer Wahrnehmung stellt sich die Vorstellung des Vorganges ein, wir empfinden ihn mit, indem wir sozusagen innerlich mitagieren, und diese innere Aktion der äusseren Erscheinung unterlegen.» *) «Diese Uebertragung geht soweit, dass auch da, wo uns neue Erscheinungen vorkommen, wir sie mit dem eigenen Körpergefühl, welches ähnliche Erscheinungen begleitet hat, sofort beleben und bezeichnen.» **) «Es ist also, was wir schlechthin Leben der Natur nennen, eigentlich ihre Belebung durch die Vorstellungen.»***) Was Hildebrand hierunter meint, ist bloss eine Seite des sehr allgemeinen Prozesses der Einfühlung.

Wir werden zeigen, dass bei jedem künstlerischen Schauen eines Ganzen, so rein formal dasselbe auch sei, schon Einfühlung vorhanden ist.

Weil aber Hildebrand unter «**beleben mit dem eigenen Körpergefühl**» oder unter «Erleben eines Funktionswertes» bloss eine Uebertragung von Stimmungen und Gefühlen versteht, wird es klar werden, wie er dieser Tatsache bloss eine Rolle zweiter Ordnung bei dem künstlerischen Schaffen und Geniessen zukommen lässt. «Die Vorstellungen, die sich nun wieder auf die Form selbst beziehen, insofern wir die Form als die Wirkung einer Ursache ansehen,

*) Ebenda S. 77.
**) Ebenda.
***) Ebenda.

sind für die bildende Kunst Vorstellungen zweiter Ordnung.» *)

Für Hildebrand ist der Funktionswert der seelische Ausdruck, der Raumwert der Ausdruck einer klaren Räumlichkeit; das Verhältnis beider wird auf folgende Weise charakterisiert: «Von einer wirklichen Gestaltung der Erscheinung als Funktionswert kann nur die Rede sein, wenn die Erscheinung zugleich als Raumwert gestaltet wird.» **)

Es ist nun ganz richtig, dass bloss, insofern die künstlerische Gestaltung schon stattgefunden hat, von einer Darstellung des seelischen Inhalts gesprochen werden kann; dass dagegen, wenn auch die seelische Wahrheit einer Geste, eines Ausdrucks vorhanden ist, solange der Künstler dieselben noch nicht nach solchen Gesetzen gestaltet hat, die ein architektonisches Ganzes daraus machen, von einer Lösung des künstlerischen Problems noch nicht gesprochen werden kann. Aber auch bei dieser Auffassung des künstlerischen als einer Gestaltung der Raumwerte zu einem architektonischen Ganzen, wird die Einfühlung ihre ganze Bedeutung bewahren, wenn man nachweisen kann, dass das Erfassen der Raumwerte selbst im letzten Grunde auf ihr beruht.

Wir haben vorhin gesagt, dass die Hauptbegriffe, auf welchen die Hildebrand'sche Kunsttheorie beruht, ohne die Tatsache der Einfühlung keinen Sinn hätten. Solche Hauptbegriffe sind diejenigen von «**Wirkungsform**» und «**Wirkungsakzenten**». Denn auf dem Erfassen der Wirkungsform und der Wirkungsakzente beruht das Erfassen der «**Raumwerte**».

Dass tatsächlich diese Begriffe ohne Einfühlung unverständlich bleiben, wollen wir jetzt beweisen.

Dazu rekapitulieren wir kurz, wie Hildebrand zu diesen Begriffen kommt, und lenken unsere Aufmerksamkeit besonders auf ihre Bedeutung.

Es ist nicht der Zweck der Kunst, die Natur sklavisch zu kopieren, denn in diesem Falle wäre sie schliesslich wieder bloss Natur und keine Kunst; sondern die Kunst muss die gewöhnliche Wahrnehmung und ihre Elemente durch

---

*) Ebenda S. 75.
**) Ebenda S. 85.
H. Cornelius: „Die Elementargesetze“ S. 18. „Die erste und wichtigste künstlerische Aufgabe besteht daher überall in der sichtbaren Gestaltung von Raum und Form; die Gesetze, welche diese Gestaltung beherrschen, sind demgemäss die elementaren Gesetze, die befolgt werden müssen, wenn irgendwelche künstlerische Wirkung erzielt werden soll.“

einen architektonischen Gestaltungsprozess hindurch gehen lassen. Dieser muss die unklaren und unbedeutenden Verhältnisse der Elemente untereinander, wie sie in der Wahrnehmung sich finden, derart umgestalten, dass ein Ganzes für unsere Vorstellung daraus entsteht. Der Künstler muss im besonderen Falle das allgemein typische hervorholen, dasjenige, was immer wiederkehrt, was aber nicht immer deutlich genug und anschaulich ist. Um dies zu können, muss der Künstler für die räumlichen «Wirkungsakzente» der verschiedenen Elemente empfindlich sein. Er muss die Wirkungsakzente verstehen, in sich aufnehmen. Er muss wissen, dass dieses Element neben jenem anders wirkt als neben diesem und das Gesamtbild so oder so beeinflusst.

So z. B. in gewissen radierten Landschaften Rembrandt's, die einen grossen Raumeindruck erzeugen. Sieht man sie näher an, so kann man keinen einzigen speziellen Gegenstand erkennen, alles löst sich in einfache gerade und quere Striche auf, die mehr oder minder dicht aufeinander folgen. Diese hat Rembrandt sicher nicht von der Natur kopiert. Er hat sie allerdings darin gesehen, aber bloss mit seiner künstlerischen Vorstellung. Denn Rembrandt hat in seinem künstlerischen Bewusstsein gefunden, dass diese Elemente in ihrem gegenseitigen Verhältnisse eigentlich diejenigen sind, die unsere Vorstellung des räumlichen Objekts, der Form und des Raumes überhaupt hervorbringen. Er hat die «Wirkungsakzente» derselben erkannt und hat sie richtig benützt.

Darin liegt seine künstlerische Tat. Denn wie Hildebrand betont, wir sehen die Natur eigentlich nicht unbefangen an, also mit dem Auge des neugebornen Kindes, sondern wir bringen in unserem Sehen Teile von Vorstellungen mit, die besonders typische Wirkungsakzente besitzen. Wenn der Künstler die Rolle der Wirkungsform und der Wirkungsakzente erfasst und alle Wirkungsmöglichkeiten kennt, kann er dieselben benutzen für die architektonische Gestaltung seines Werkes. Erst dieser feine Sinn der Wirkungsakzente macht den wahren Künstler aus.

Nun, wenn auch diese Wirkungsakzente und Wirkungsformen rein anschaulicher Art zu sein scheinen (sie dienen ja, um den Raumeindruck zu erzeugen, der klar und stark sein soll, oder sie sind rein flächenhafter Art und müssen dann die Fläche in übersichtlicher und zweckmässiger Art gliedern und schmücken), so liegt in ihnen doch mehr, als ein einfaches, bloss anschauliches Sein. Denn bei einem

einfachen räumlichen Sein hat es keinen Sinn, von Wirkungsfunktionen desselben zu sprechen. Wirkung ist Tätigkeit, aber Tätigkeit kann doch nicht in einem ruhenden, einfach seienden Gebilde vorhanden sein.

Sondern diese Tätigkeit, diese Wirkungsfunktion kann bloss eine in uns liegende und von uns in die äusseren Formen eingefühlte sein. Der Begriff Wirkung kann in diesem Falle bloss als innerlich Erlebtes einen Sinn haben. Er bezieht sich auf innere Tätigkeiten.

Lipps schreibt hierüber klar und überzeugend: «Nichts kann Gegenstand der ästhetischen Betrachtung sein, ohne dass er eben betrachtet, d. h. aufgefasst, apperzipiert wird. Und da jedes ästhetische Objekt irgend ein Mannigfaltiges in sich schliesst, so ist das Auffassen immer zugleich ein Zusammenfassen, ein inneres Fortgehen von einem zum anderen Element des Objektes, ein sukzessives zueinander Hinzunehmen, und ein Vereinheitlichen in solcher sukzessiven Hinzunahme. Hierin liegt eine innere Bewegung und Tätigkeit. Sie ist meine Bewegung und Tätigkeit. Aber sie erscheint es wiederum nicht. Sie geschieht nicht spontan, sondern sie ist durch das Objekt gegeben, daran gebunden. Sie erscheint als etwas zum Objekte Gehöriges. Nicht zum Objekte, wie es in sich selber ist, wohl aber zum Objekte, sofern es mein Objekt ist, d. h. insofern es von mir betrachtet wird. In jedem Objekte, das ich betrachte, stecke ich der Betrachtende mit solcher inneren Tätigkeit. Dies drücken wir kurz so aus: Ich bin in das Objekt mit dieser inneren Tätigkeit eingefühlt.»*)

Diese Einfühlung nennt Lipps die allgemeine apperzeptive Einfühlung. Durch sie wird uns jede Linie, jede geometrische Form, jedes räumliche Gebilde und jeder Komplex von räumlichen Gebilden lebendig. Wenn wir diese Gebilde in der Weise apperzeptiv auffassen, die sie von uns scheinbar fordern, so ist dies immer ein gewisses Zusammenfassen, ein bestimmtes inneres Fortgehen von einem Element zum andern. Die Art der inneren Bewegung, die wir einfühlen, macht dann die besondere Charakterisierung der betreffenden Form aus. So, wenn Hildebrand sagt, dass derselbe Turm, der neben Häusern in die Luft ragt, uns einen schlanken Eindruck macht, dagegen neben Fabrikschlöten plump wird, so liegt in dem «ragen» und «plump

---

*) „Allgemeine Aesthetik" in Hinneberg: „Systematische Philosophie" S. 365.

werden» die eingefühlte Bewegung, die die besondere Charakterisierung der Form ausmacht.

An jede Situation mit ihrer Massenverteilung und ihren Schwerpunkten ist eine besondere Art der apperzeptiven Auffassung und Einfühlung gebunden, die die spezielle Charakterisierung derselben Situation ergibt. **Es ist aber gerade diese Charakterisierung der Formen durch Einfühlung, was für Hildebrand die Wirkungsakzente derselben bestimmt. Damit ist gezeigt, dass jede Erfassung von Wirkungsakzenten und Raumwerten auf Einfühlung beruht.**

Durch diese Charakterisierung der Formen bestimmt sich in jeder Linie «eine Bewegung, ein sich Strecken, ein sich Ausdehnen und sich Begrenzen, ein schroffes Einsetzen und Absetzen, ein stetiges Gleiten, ein Auf- und Abwogen, ein sich Beugen, sich Schmiegen, sich Einengen, sich Ausweiten.»*) Und so entsprechend in jedem Raumgebiete.

Es ist aber zu wiederholen, dass dies alles nicht in der Linie oder im Raumgebiete an sich ist. An sich bedeuten sie bloss ein einfaches Sein. Wie sie uns aber als sich so betätigend erscheinen, hängt davon ab, in welcher Weise sie uns zwingen, sie zu apperzipieren. Es ist aber unser Ich, das sie apperzipiert, und die entsprechende Betätigung ist unsere Betätigung. Deswegen sagen wir, dass bei jeder künstlerischen Betrachtung Einfühlung vorhanden ist.

«Alle diese Prädikate» — betont auch Lipps — «meinen nicht geometrische Formbestimmungen, sondern bezeichnen Tätigkeiten, die wir in uns erleben und in die Form einfühlen. Das Letztere bezeichnet aber nichts anderes, als dass wir die Tätigkeiten erleben in Betrachtung der Form, und damit zugleich als etwas, das an die Form unmittelbar gebunden erscheint.»**)

Dasselbe über die Tatsache und Bedeutung der Einfühlung in den räumlichen Gebilden formeller Art hat auch schon Lotze in wunderbar poetischer Form dargestellt.

«Nur das eigene sinnliche Erleben der Tätigkeit oder des Leidens lässt uns den kühneren oder lässigeren Schwung einer anstrebenden Linie geniessen und an der plötzlichen Verhinderung ihres gleichmässigen Verlaufs Anstoss nehmen; nur weil wir selbst das Glück eines Gleichgewichts, das unserem Körper die Anspannung eigener Tätigkeit oder die Gunst der äusseren Umstände verschafft, nur weil wir

*) Ebenda S. 357.
**) Ebenda.

das Bange der Unsicherheit empfinden, die aus der ungünstigen Verschiebung seiner Teile entspringt, nur deswegen sind Gleichgewicht und Ungleichgewicht der Massenverteilung für uns Verhältnisse, die wir mit dem Anteile des Mitgefühls beobachten. Und jetzt, nachdem tausende dieser kleinen Empfindungen uns den Umriss unseres Körpers und die Formen unserer Glieder kennen gelehrt und uns angedeutet haben, welche Fülle von Spannkraft, welche zarte Reizbarkeit und geduldige Stärke, welche liebliche Hinfälligkeit oder Festigkeit in jedem einzelnen Teile dieses Umrisses schlummert, jetzt wissen wir auch die fremde Gestalt zu verstehen. Und nicht nur in die Lebensgefühle dessen dringen wir ein, was an Art und Wesen uns nahe steht, in den fröhlichen Flug des Vogels oder die zierliche Beweglichkeit der Gazelle; wir ziehen nicht nur die Fühlfäden unseres Geistes zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muscheltieres mitzuträumen und den einförmigen Genuss seiner Oeffnungen und Schliessungen, wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in den schlanken Formen aus, dessen feine Zweige die Luft anmutigen Beugens und Schwebens beseelt; mit einer ahnungsvollen Kraft der Deutung vielmehr, die alle bestimmte Erinnerung an unsere eigene Gestaltung entbehren kann, vermögen wir selbst die fremdesten Formen einer Kurve, eines regelmässigen Vielecks, irgend einer symetrischen Verteilung von Punkten, als eine Art der Organisation oder als einen Schauplatz aufzufassen, worin mit namenlosen Kräften uns hin- und herzubewegen, uns als ein nachfühlbares charakteristisches Glück erscheint.» *)

Man kann noch auf eine andere Weise, indirekt, zeigen, wie jedes künstlerische Schaffen und Verstehen notwendig die Einfühlung in die Objekte der Natur und der Kunst voraussetzt, nämlich durch die Betrachtung der Gründe, welche im Laufe der Zeit die Stiländerungen, und bei verschiedenen Völkern, die verschiedenen Stile hervorrufen.

Fragen wir zuerst, was ist für Hildebrand ein Stil?

Es ist ein Stil vorhanden, würde Hildebrand antworten, wenn «das Bedürfnis nach klarem Ausdruck für Raum und Form in der Erscheinung den Künstler zu einer bestimmten Vorstellungsart führt» und «sich dadurch zu allen künstlerischen Zeiten, gegenüber der Masse natürlicher Erschei-

*) Citiert aus Volkelt: „Der Symbolbegriff in der neueren Aesth.“ S. 54 f. (vergl. auch Th. Ziegler, „Das Gefühl“, 4. Aufl. S. 132 ff.).

nungsarten, konsequenter Weise eine Grundart von künstlerischen Erscheinungen herausbilden muss.»*) Kurz gesagt, ein Stil ist eine gewisse Art, die Erscheinungen räumlich zu sehen. («Sehen» wird hier allerdings als das «Sehen» des Künstlers aufgefasst, also jene Vorstellung der Dinge, in welcher die gestaltende Tätigkeit schon eingreift.)

Man könnte aber jetzt in Bezug auf die Stiländerungen fragen: Warum tritt das Bedürfnis, die räumlichen Erscheinungen anders zu sehen, auf, warum ändert sich auf einmal die Vorstellungsart räumlicher Formen?

Worauf beruht es denn, dass im Gotischen Stil die räumlichen Formen anders gesehen werden, als im romanischen, im Barockstil anders als im Renaissancestil?

Im Sehen allein, in der künstlerischen Vorstellungsart, kann es wiederum nicht begründet sein, da diese gerade das ist, was sich verändert hat, und nach dem Grunde dieser Veränderung fragen wir. Deshalb muss die Veränderung der Vorstellungsart auf etwas anderes, ausserhalb des Sehens selbst liegendes, das doch seinerseits wieder das Sehen beeinflussen kann, zurückgeführt werden.

Wölfflin**), der die Gründe der Stiländerung vom Renaissancestil zum Barockstil meisterhaft analisiert hat, gibt hierauf eine überzeugende Antwort, und man braucht ihm nur zu folgen, um mit ihm als letzten Grund dieser Stiländerung notwendig auf die veränderte Einfühlungsart zu stossen.

Wenn man nämlich den Uebergang vom Renaissancestil zum darauffolgenden Barockstil betrachtet, so bemerkt man, wie auf einmal die architektonischen Formen des Renaissancestils kein Gefallen mehr erregen, wie sie Reiz und Interesse verloren haben.

Deshalb sucht man nach einem neuen Stil . Nun stelle man sich die Frage: warum denn fielen alle Architekten bei dieser Suche nach etwas neuem auf den Barockstil? Warum sahen denn auf einmal alle Künstler die architektonischen Raumgebilde in der spezifischen Art des Barockstils?

Auf welchem Grunde beruht es, frägt Wölfflin***), dass mit einem Male ein neues, für alle gleichmässiges Formgefühl, ein neuer Stil entsteht? Weil auf einmal nur das Eine gefällt, kann man antworten. Aber warum gefällt nur das Eine? Die einzig überzeugende Antwort kann nur

*) Problem der Form S. 4.
**) Renaissance und Barock S. 52.
***) Ebenda S. 55.

die Tatsache der Einfühlung geben, und sie muss lauten: Die Menschen sind innerlich anders geworden, dem entsprechend ist das allgemeine Formgefühl verändert, und die allgemeine apperzeptive Einfühlung in die architektonischen räumlichen Gebilde hat eine neue Gestalt angenommen. *) Mit der Aenderung unseres inneren psychischen Erlebens hat sich das «Sich-Erleben» in den äusseren Formen geändert. Deswegen gefallen auch die Formen des vorhergehenden Stiles nicht mehr, weil sie dem Pulsschlag unseres inneren Erlebens nicht mehr entsprechen, uns fremd geworden sind; und deswegen gefällt der neue Stil allgemein, weil er das neue Formgefühl ausdrückt.

«Die Architektur» — sagt Wölfflin, — ist ein Ausdruck einer Zeit, insofern sie das körperliche Dasein der Menschen, ihre bestimmte Art sich zu tragen und zu bewegen, die spielend-leichte oder gravitätisch-ernste Haltung, das aufgeregte oder das ruhige Sein, mit einem Wort, das Lebensgefühl einer Epoche, in ihren monumentalen Körperverhältnissen zur Erscheinung bringt. Als Kunst wird aber die Architektur dieses Lebensgefühl ideal erhöhen, sie wird das zu geben suchen, was der Mensch sein möchte.» **)

Es ist auf dieses veränderte Lebensgefühl zurückzuführen, wenn dem Barockstil «jene wunderbare Intimität des Nacherlebens jeder Form, die der Renaissance eigen war», fehlt, und wenn er «den architektonischen Körper nicht nur in dem Sinne durchfühlte, dass er jedes Glied in seiner Funktion (sympathisch) mitempfindend begleitete, sondern wenn er mehr für das malerische Bild des Ganzen»***) Empfindung und Fühlungssinn besitzt.

Wie die Aenderung der inneren Empfindsamkeit des Menschen einen neuen Stil hervorzurufen vermag, welcher der neuen Einfühlungsart entsprechend ist, so lässt sich auch aus denselben Gründen verstehen, dass bei verschiedenen Völkern verschiedene Stile vorhanden sein müssen, eine Tatsache, welche aus Gründen des Bedürfnisses nach einer klaren Räumlichkeit allein nicht genügend erklärt werden könnte.

Dass der Künstler, um die Wirkungsform eines Objektes oder einer Situation zu erfassen, alle räumlichen Richtungen

---

*) Göller in seiner Aesthetik der Architektur, hebt für diese Stilwandlungen das Moment der Ermüdung des Formgefühles hervor. Dagegen Wölfflin, Ebenda 53.

**) Wölfflin. Ebenda S. 57.

***) Ebenda S. 63.

und Gebilde vorher beseelen muss, wird uns bei Hildebrand selbst klar, wenn er über eine künstlerische Situation spricht. So erzählt er z. B., welchen Eindruck er von Venedig bekam, als er zum ersten Mal nach dem Markusturm-Einsturz dort war. « Entsetzt war ich über den matten Eindruck des Markusplatzes. Alles langgezogen und am Boden klebend, die Markuskirche klein und schief in eine Ecke gedrückt, mit schlechtem Uebergang zum Dogenpalast, und wie ich mich des Längeren an einem Café niederliess, fing die viele Ornamentik an den Prokurazien an, sich so wichtig zu machen und herum zu tanzen, wie die Mäuse, wenn die Katze fort ist.

Die ganze Energie war hin, und jetzt ging es einem erst auf, welche gewaltige Rolle der Turm gespielt hatte in dem Gesamtkonzert. Der Venezianische Turm, der immer ganz einfach gehalten in die Höhe ragt, ist der denkbar stärkste Gegensatz zu dem Gewühl unter ihm am Boden. Diese energische Senkrechte lässt einen aufatmen, gibt das Gefühl nach oben und befreit von der einseitigen horizontalen Richtung, von dem Gefühl, auf dem Bauch zu kriechen. So sind die Türme über die Stadt verteilt wie Luftschächte, um einem immer von Zeit zu Zeit hinaufzuweisen und Luft zu geben. So stand auch der Turm auf dem Markusplatz in seiner einfachen Wucht, und gab allem anderen Mass und Halt.

Seine Einfachheit wirkte so beschwichtigend auf alle Ornamentik der Prokurazien, dass nichts zu laut werden konnte, ja er machte überhaupt erst diesen reichen Schmuck um sich herum möglich.

Alles war zusammengehalten und auf seine richtige Wirkung gebracht durch den mächtigen Bass, den der Turm abgab. » *)

Man merkt hier sogleich, welche wesentliche Rolle für das Anerkennen einer künstlerischen oder das Ablehnen einer unkünstlerischen Situation, die Beseelung der Raumrichtungen spielt. Ohne die Beseelung, die durch die allgemeine apperzeptive Einfühlung gegeben ist, wäre eben eine sinnvolle Kritik und ein richtiges Verständnis derselben einfach unmöglich.

Um Beispiele zu geben:

Hildebrand hat in Strassburg den « Vater Rhein-Brunnen » entworfen. Er hat dafür eine längliche Form gewählt. Man wird sagen: es ist der in der Länge ge-

*) Gesammelte Aufsätze S. 92 F.

zogene Broglieplatz, welcher eine entsprechende längliche Form des Brunnens verlangte. Dass ist ganz richtig und künstlerisch empfunden. Damit ist aber im Platz eine vorherrschende Richtung und Bewegung eingefühlt, die im Raume des Platzes selbst nicht liegt.

Wir fühlen uns genötigt, die eine Richtung mehr als die andere räumlich zu erleben, der Raum selbst ist aber in allen Richtungen gleich. Der Künstler ist bloss diesem inneren Drang, der lediglich in uns liegt, nachgegangen und hat etwas geschaffen, das wiederum in uns harmonisch nachklingt.

Die keckgeschwungene Silhouette des Vaters Rhein wird sogleich mit ihrem Wirkungsakzent verständlich, wenn man zurücktritt und sie zusammen mit dem Hintergrunde der Säulenreihe des Theaters auffasst. Dann bemerkt man, wie der Künstler gezwungen wurde, diese leicht geschwungene Haltung der Statue zu geben, damit sie nicht in dem stark betonten Hintergrund der vertikal aufstrebenden Säulenreihe aufgehe. Sie wirkt dadurch individueller und klärend für die Raumwirkung.*)

Hier sehen wir wieder, wie Einfühlung in die Situation notwendig ist zum Hervorbringen und Verstehen des Kunstwerkes.

Ein anderes schönes Beispiel von der Bedeutung der Einfühlung zur Gestaltung rein geometrischer Formen, ist das Folgende:

---

*) Es sind ähnliche Ueberlegungen um die klare Räumlichkeit, die den griechischen Künstler in der Gestaltung seiner architektonischen Formen geleitet haben; und wenn Lipps meint, dass im letzten Grunde alle Formen der Architektur einen Ausdruck seien für die in ihnen waltenden, tragenden und lastenden Kräfte, so geht er darin vielleicht doch zu weit. Bis zu einem gewissen Punkte hat er sicher Recht. Indem wir einen griechischen Tempel betrachten, fassen wir unbewusst gewisse Glieder als lastend auf, andere als die Last tragend, und wiederum andere als die Last aufnehmend. Ohne dies könnten wir gar nicht das Ganze und seine Proportionen verstehen. Doch geht Lipps vielleicht darin zu weit, dass er meint, die kleinsten Einzelheiten der arc tektonischen Formen, wie z. B. die eines Capitells, seien ganz genau mechanisch bestimmt, durch die lastenden und durch die Widerstandskräfte, die in denselben sich das Gleichgewicht halten müssen. Oder wenn er die Cannelüren einer Säule als Ausdruck auffasst für das Zusammenziehen des Schaftes in sich selbst, um besser tragen zu können. Bei der Betrachtung eines griechischen Tempels fühlen wir eigentlich in seine architektonischen Formen, solche spezielle Betätigungen nicht ein. Was uns Genuss verchafft, ist einfach die Form, wie wir sie apperzeptiv auffassen, wie wir sie unmittelbar sehen. Es ist das Vorwärtsgehen von Glied zu Glied,

In der Dresdener Kopie der Darmstädter Madonna von Holbein hat der Kopist, in der besten Absicht, den Halbbogen über der Madonna erhöht. Er hat dadurch gezeigt, wie wenig er empfindlich war für die Ausdruckskraft gewisser Liniensituationen. Der Inhalt des Bildes hat etwas intimes schon dadurch, dass er den Eindruck des Zusammengedrängtseins macht. Die Madonna weilt liebevoll unter ihren Schützlingen. Diese Empfindung des innigen, freundlichen Zusammenseins hat Holbein noch steigern wollen, indem er durch den niederen Halbbogen die Madonna noch mehr nach unten, zu der Familie, hingedrängt hat. Der niedere Halbbogen ist also ganz im Geiste der engen Massenanordnung.

Indem der Kopist den Halbbogen erhöhte, brachte er etwas majestätisches in das Bild, das gar nicht zur Stimmung der dargestellten Figuren und der engen Raumgestaltung passt. Man sieht hier wie eine bestimmte Seelenempfindung durch eine gewisse Raumgestaltung erweckt wird und wie jede Linie, wenn sie dem Ganzen untergeordnet ist, dieser Gesamtempfindung gehorchen soll.

---

wo man ganz genau fühlt, dass das Vorhergehende, notwendig das nächste bestimmt und alles ein wohlgeordnetes harmonisches Ganze ausmacht. Einfühlung ist dabei sicher vorhanden, aber keine so spezielle. Wenn der griechische Architekt seine Säule mit Cannelüren versehen hat, hat er etwas ganz anderes erzielen wollen, als ein verdeutlichen der mechanischen Funktion des Schaftes. Ihm kam es vor allem an auf eine klare Fomvorstellung. In Griechenland ist die Sonnenbeleuchtung sehr stark. Bleibt die Säule glatt, so ist die Trennung von Licht und Schatten eine ganz scharfe, ohne Uebergänge. Für den Fernblick riskiert man dadurch den Formeindruck zu verlieren. Die schöne runde Säule wird nicht mehr als solche klar gesehen. Um dem zu entgehen, führte der griechische Architekt die Cannelüren der Säule ein. Damit zwingt er das Licht die Säule zu modellieren, und dadurch bleibt der Formeindruck für das Fernbild bestehen. Die Daseinsform ist geändert worden zu Gunsten einer Wirkungsfoim. Das Gleiche kann man behaupten von fast allen kleinen Details architektonischer Formen. Ihr Profil ist entstanden unter der freien Hand des Künstlers, indem er den Beleuchtungsverhältnissen Rechnung trug. Der grosse französische Architekt Viollet-le Duc schreibt hierüber: „Quand à l'adoption des formes de l'architecture grecque à l'extérieur, le soleil est évidemment le principe du générateur . . . . Ainsi au moyen d'une observation fine de la lumière, des ombres et des reflets il (l'artiste grecque), se sert avec une adresse incomparable de ces effets naturels pour satisfaire les besoins de son œil, et pour conserver même en apparence, les formes que sa raison lui a fait adopter comme les meilleures et les plus solides". Siehe: „Entretiens sur l'Architecture", S. 54-55.

Es ist nun nachgewiesen worden, dass auch bei der so formalistisch erscheinenden Kunsttheorie Hildebrand's, ebenso das künstlerische Schaffen, wie das künstlerische Verstehen notwendig die Tatsache der Einfühlung voraussetzt. Damit wird die Grundbedeutung der Einfühlung für das künstlerische Bewusstsein auch in diesem Falle erkannt, ohne dass deswegen der Wert der Kunsttheorie Hildebrand's irgendwie vermindert würde. Denn es wird bloss gezeigt, dass diese grundlegende Kunsttheorie sich in die einfühlungstheoretische Aesthetik einordnen lässt, als eine speziellere Untersuchung über die Wirkung, welche die Einfühlung bei der künstlerischen Auffassung der Raumformen ausübt (Wirkungsmöglichkeiten derselben). Die Aesthetik selbst zeigt bloss das Vorhandensein der Einfühlung und untersucht psychologisch deren Vorgang; die Kunsttheorie Hildebrand's untersucht spezieller, in welcher Weise die Einfühlung für das künstlerische Schaffen in der bildenden Kunst bestimmend wird, indem sie den Künstler auf die Wirkungsform und auf die Wirkungsakzente aufmerksam macht. Beide Untersuchungen ergänzen sich; die eine hat mehr psychologische Bedeutung, die andere mehr direkt kunsttheoretische. So braucht der Künstler selbst von den psychologischen Untersuchungen über die Einfühlung nicht einmal etwas zu wissen; ihm genügt es, wenn er über die Rolle von Wirkungsakzenten und Wirkungsform im Klaren ist; dass diese aber auf Einfühlung beruhen, ist direkt bloss für den Aesthetiker von Interesse. — Vom Standpunkte des Aesthetikers können wir also sagen: Hildebrand hat besonders gezeigt, dass für die bildende Kunst die Einfühlung in die räumlichen Formen, und das «Raumerleben», den ersten Platz gegenüber der Einfühlung von besonderen Stimmungen und Affekten beansprucht. Und darin hat Hildebrand für das ganze Gebiet der Raum-, Monumental- und dekorativen Kunst ganz recht. Muss man doch endlich zugeben, dass z. B. die Probleme, die Raphael bewegten, als er die «Disputa» oder die «Schule von Athen» malte, rein räumlich-dekorativer Art waren; dass es ihm nicht darauf ankam, ob, wie Klinger sich ausdrückt, die Menschen, die er darstellte, Peter oder Endymion waren; sie stellten einfach schöne Menschengestalten dar, die Träger sind von bestimmten Raum- und Flächenwerten, die dem Ausdruck einer klaren Sichtbarkeit zu dienen hatten. Denn die Kunst, soweit sie Raum- und dekorative Kunst ist, trägt Gesetze in sich selbst, deren Erfüllung und nicht irgendwelche inhaltliche Darstellung die künstlerische Aufgabe bedeutet. Die

Gesetze, die der bildenden Kunst als Raumkunst immanent sind, hat Hildebrand durch eine Analyse des künstlerischen Schauens aufgewiesen. Es sind die Gesetze, die von den Bedingungen des Sehprozesses und der allgemeinen apperzeptiven Einfühlung abgeleitet sind. Es sind die allgemeinsten notwendigen Gesetze der Sichtbarkeit.

Ueber die Einfühlungstheorie selbst können wir hier anschliessend sagen, dass sie zur Erklärung des künstlerischen Bewusstseins ein Doppeltes leistet. Erstens hat sie sich als eine notwendige Voraussetzung jedes künstlerischen Schaffens und Verstehens gezeigt. Damit gehört sie notwendig zum künstlerischen Bewusstsein, auch wenn dieses sich ihrer nicht bewusst ist. Zweitens, sie ermöglicht den Grund des ästhetischen Genusses in der einzig überzeugenden Weise anzugeben, indem sie von dem äusseren Sein und Geschehen zu unserem inneren Erleben eine Brücke schlägt. Damit sehen wir, wie die ästhetische Lust auf das Erleben eines Menschlichwertvollen, auf eine sympathische, lebenbejahende Betätigung unserer selbst zurückgeführt und damit auch erklärt wird.*)

*) Siehe Th. Ziegler „Das Gefühl", S. 135. „Vielleicht könnte man noch einen Schritt weiter gehen, und diese Art des symbolisierenden Einfühlens auch zur Erklärung unserer Lust an bestimmten Formen verwenden. Das Verhältnis des goldenen Schnittes ist ein wohlgefälliges; darin zeigt sich ein das Aesthetische vielfach beherrschende Prinzip, das der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Eine solche Einheit in der Mannigfaltigkeit sind auch wir, das ist ja eben das Wesentlichste an uns und unserem Geistesleben; es ist die Form des Psychologischen überhaupt: das Ich als Einheitsband des mannigfaltigsten Bewusstseinsinhalts (Synthesis). Damit wäre mit einem Schlage unsere Freude an der Form erklärt, weil auch darin der Mensch nur sich selbst, nur das Wesen seines Wesens, bie Seele seiner Seele wiederfände. Der Formalismus wäre definitiv aus dem Feld geschlagen, denn auch die Form wäre damit ästhetisch für uns in ein Inhaltliches verwandelt und als solches begriffen".

2. Die Kunsttheorie C. Fiedler's. *)

Das Problem der klaren Räumlichkeit, das Marées und Hildebrand in ihrer Kunsttheorie aufgestellt hatten, suchte Fiedler begrifflich zu vertiefen und daran eine tiefgreifende erkenntnistheoretische Untersuchung zu knüpfen. Dies führte ihn zu einer besonderen Auffassung vom Wesen der bildenden Kunst.

In seiner Untersuchung sind zwei Wege zu unterscheiden. Einmal geht Fiedler von rein philosophischen Argumentationen aus und sucht zu zeigen, dass der Zweck der Kunst ebenso ein Erkennen genannt werden kann wie der Zweck der Wissenschaft. Das andere Mal will er dasselbe zeigen, indem er wie Hildebrand und Marées von einer Analyse der Begriffe der Sichtbarkeit und der künstlerischen Tätigkeit ausgeht.

Man bemerkt jedoch, wie diese Begriffe der beiden Künstler von Fiedler umgedeutet werden, damit sie in die Kunsttheorie, die er auf dem Weg der rein philosophischen Argumentation gewonnen hat, sich besser einfügen lassen.

Es empfiehlt sich deshalb, mit dem rein philosophischen Teil seiner Kunsttheorie anzufangen.

Dieser Teil lässt deutlich erkennen, dass er auf Grund der bekannten Auffassung der kantischen Philosophie entstanden ist, die auf Schopenhauer als ihren ersten Urheber zurückgeht.

Schopenhauer hatte den transzendentalen Hauptgedanken Kant's missverstanden. Im Mittelpunkt der

*) Die Gedanken Fiedlers, die für die folgenden Ausführungen in Betracht kommen, finden sich in C. Fiedlers „Schriften über Kunst“ herausgegeben von H. Marbach, vor allem in der Abhandlung „Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“. Wertvolle Bemerkungen für das Verständniss seiner Gedanken enthält auch der Anhang aus dem Nachlass Fiedlers in Hermann Konnerth's Schrift: „Die Kunsttheorie C. Fiedler's“ (1909.) Konnerths eigene Ausführungen können als ein Versuch angesehen werden, den Theorien Fiedlers eine klare und mehr systematische Gestalt zu geben; eigentliche Kritik an Fiedler wird nicht geübt, eine Widerlegung Fiedlers trifft daher Konnerth ebenso gut wie Fiedler selbst; eine speziell gegen Konnerth gerichtete Kritik wird sich somit erübrigen.

kritischen Philosophie, statt des Erkenntnisproblems, welches nach der Gültigkeit der wissenschaftlichen Erfahrung fragte, stellte er das Wahrnehmungsproblem und fasste dieses psychophysisch auf. Ihm folgten in dieser Auffassung Kant's auch Helmholtz und F. A. Lange.

Kant hatte die Frage gestellt, wie es möglich wäre, von den nur subjektiv gültigen Wahrnehmungsurteilen überzugehen zu objektiv gültigen Erfahrungsurteilen. Kant gab die Antwort durch seinen Nachweis der Verstandes-Kategorien als Bedingung der Möglichkeit der Erfahrung.

Indem dieses Schwergewicht des kantischen Problems verschoben wurde, wurde die eigentliche Hauptfrage des Kritizismus für Schopenhauer, Helmholtz und Lange zu folgender, wesentlich verschiedener Frage: Wie kommen wir dazu, aus einzelnen Impressionen komplexe Wahrnehmungen aufzubauen? « Da einmal das Erkenntnisproblem zum Wahrnehmungsproblem vergröbert war » — schreibt O. Ewald in seinem « **Kant's kritischer Idealismus** », S. 85 f. — « und die Frage im Vordergrund stand, wie aus einzelnen Sinnesempfindungen zusammenhängende Wahrnehmungsbilder entsprängen, war dem Uebergang zur physiologischen Betrachtung von selbst die Richtung gewiesen. Man brauchte einfach zu fragen: Wie ist es möglich, dass die Daten der einzelnen Sinnesgebiete sich zu zergliederten Komplexen verbinden? Und von der Auffassung der transzendentalen Formen als spezifischer Bewusstseinsart, war man dahin gelangt, sie als Produkt der psychophysischen Organisation, und schliesslich gar als rein physische Merkmale anzusehen. Dass man die kategoriale Funktion zuletzt noch mit der spezifischen Nervenenergie verwechseln konnte, spricht deutlich genug. »

Diese Kantinterpretation muss man sich vergegenwärtigen, wenn man die Entstehung der Fiedler'schen Gedanken verstehen will. Denn diese stellen nach der Ansicht ihres Verfassers eine Weiterentwicklung und Vervollständigung dieses psychophysischen Kritizismus dar. Auch Fiedler geht von den Sinnesempfindungen als letzten Elementen aus, und will aus diesen und aus der psychophysischen Natur des Menschen die gesamte Wirklichkeit ableiten. « Was den Vorgang anbelangt, vermittelst dessen sich jene ursprünglichen Elemente zu dem unendlichen Reichtum entwickeln, der unser Bewusstsein erfüllt, so sehen wir denselben gemäss der menschlichen Natur in einem psychophysischen Prozesse sich abspielen, der bei den Sinnesempfindungen anhebend, in den sich immer steigernden Formen, die den

Inhalt unseres Bewusstseins bilden, zutage tritt. Die geistig-körperliche Organisation des Menschen ist das Werkzeug, durch welches aus dem in der Sinnesempfindung empfangenen Stoff das gebildet wird, was für den Menschen die Wirklichkeit ist.» *)

Nur gibt Fiedler dieser üblichen «psychophysischen» Auffassung eine eigene, höchst merkwürdige Wendung.

Schopenhauer, Helmholtz und Lange fassen den Prozess des Erkennens psychophysisch auf, in der Weise, dass sie die synthetischen Funktionen an das Gehirn gebunden sein lassen. Fiedler dagegen meint, dass an diesem psychophysischen Erkenntnisprozesse das Psychische allerdings in den Akten der Wahrnehmungen, Vorstellungen, Urteile gegeben sei; das Physische aber in der Sprache, wodurch die geistigen Gebilde ausgedrückt, bezeichnet werden. Das eigentlich wirklich vorhandene, aber, das zum Aufbau einer Wirklichkeit nötig ist, sind für Fiedler nicht (wie für Schopenhauer) die psychischen Gebilde, sondern die sprachlichen Ausdrucksbewegungen, welche er in gleich enger Weise mit den psychischen Gebilden verknüpft denkt, wie die emotionellen Ausdrucksbewegungen, mit den entsprechenden Gefühlen. Indem Fiedler diese Ausdrucksfunktionen mit der ausgedrückten Wirklichkeit verwechselt, kommt er zu der eigentümlichen Anschauung, dass die Wirklichkeit direkt in der Sprache vorhanden sei.

Dem entsprechend bekämpft er durchaus die Meinung, dass die Sprache nur ein Symbol für das Denken sei. Für Fiedler ist die Sprache mehr als das. Der ausgesprochene Gedanke ist für ihn die einzige existierende Wirklichkeit, die Wirklichkeit, die zur vollkommenen Entfaltung gelangt ist.

In Bezug hierauf heisst es bei Fiedler: «Es leuchtet ein, erstens, dass von einer Erkenntnis von etwas, was auch, abgesehen von dieser Erkenntnis, vorhanden sei, nicht die Rede sein könne; denn was wir erkannte Wirklichkeit nennen, ist ja nur eine Form, an die die Entstehung der Wirklichkeit für uns gebunden ist; **zweitens, dass der sprachliche Ausdruck, in dem alle wissenschaftliche Erkenntnis gipfelt, nicht etwas bezeichne, was auch ausserhalb dieser Bezeichnung ein Dasein hätte, sondern dass er die Wirklichkeit selbst sei, welche die Form des Wortes angenommen habe**; denn wo sollte dasjenige zu suchen sein, was durch den sprachlichen Ausdruck bezeichnet würde, da ja der

*) C. Fiedler, Schriften über Kunst S. 122 & f.

sprachliche Ausdruck nur ein bestimmtes Stadium des Prozesses ist, indem sich, von der Sinnesempfindung ausgehend, eine Wirklichkeit bildet, wir aber von der Existenz irgend etwas anderem ausser der Sinnesempfindung und diesem Vorgang, schlechterdings nicht reden können.»*) Und weiter: «**Nicht die Wirklichkeit schlechthin ist es, wie wir doch gern glauben möchten, die wir durch das in der Sprache sich vollziehende Denken und Erkennen erfassen, sondern nur immer die Wirklichkeit, sofern sie in der Form der Sprache überhaupt zu einem entwickelten Dasein gelangt.**»**)

Wie Fiedler zu dieser merkwürdigen Ansicht kam, wurde durch den Nachweis der Verwechslung von Ausdrucksfunktion und ausgedrückter Wirklichkeit schon in der Kürze gezeigt. Wir wollen aber nun die Argumentationen Fiedler's näher ausführen, um sie dann zu widerlegen.

Die Sprache, sagt Fiedler, ist eine Ausdrucksbewegung. Man hat, meint er, aus diesem Faktum nicht hinlänglich Gewinn gezogen; man glaubt gewöhnlich, dass das Wesen einer Ausdrucksbewegung darin bestehe, eine äussere Intelligenz über unser Inneres aufzuklären. Man setzt voraus, dass das, was in der Ausdrucksbewegung im allgemeinen und in der Sprache im besonderen zum Vorschein komme, schon vor der Ausdrucksbewegung vorhanden sei. Das ist aber nach Fiedler offenbar falsch. Um das zu zeigen, weist er auf den psychophysischen Verlauf aller Ausdrucksbewegungen hin. «So mag man zwar in der Ausdrucksbewegung einen Hinweis auf einen inneren Vorgang erblicken, nur muss man sich vor der Annahme hüten, dass dieser innere Zustand oder Vorgang rein geistiger Natur sein könne. Vielmehr stehen wir, wenn wir den inneren Vorgang bedenken, der sich in der sogenannten Ausdrucksbewegung bis zur äusserlich wahrnehmbaren Manifestation entwickelt, vor einem Vorgang, der nicht erst in diesem letzten Stadium zu einem körperlichen wird, sondern wie alle Lebensvorgänge, von allem Anfang an in körperlichen Prozessen abläuft. Der Sinn der Ausdrucksbewegung kann also nicht **der sein, dass sich ein Inhalt geistiger Herkunft, in einer Bewegung körperlicher Organe ein Zeichen seines Daseins, einen Ausdruck seiner Bedeutung verschaffte,** vielmehr können wir in der Ausdrucksbewegung nur eine Entwicklungsstufe eines psychophysischen Prozesses aner-

*) Ebenda S. 125.
**) Ebenda S. 196.

kennen und müssen den Sinn desselben so fassen: gleichwie der körperliche Vorgang, der mit der Erregung der sensibeln Nerven beginnt, in der äusserlichen, unmittelbar wahrnehmbar werdenden Bewegung zu einer vorher noch nicht erreichten Entwicklungsphase gelangt, so erfährt auch der seelische Vorgang, dessen wir uns als der gleichsam inneren Seite jenes Lebensvorganges unmittelbar bewusst werden, in der Ausdrucksbewegung eine Entwicklung, die er eben nur in ihr erfahren kann.» *)

Die Sprache ist aber, nach Fiedler, eine solche Ausdrucksbewegung, und so, wollen wir «Ernst machen mit der Einsicht, dass wir ein Wirkliches immer nur als Resultat eines Vorganges besitzen können, dessen Schauplatz wir selbst als empfindende, wahrnehmende, vorstellende, denkende Wesen sind, und wenn wir zugleich auf Grund der Einsicht in den Parallelismus geistiger und körperlicher Vorgänge die Ueberzeugung gewonnen haben, dass ein geistiges Resultat und sein sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck nicht zweierlei sein können, **sondern dass geistige Resultate überhaupt nur im sinnlichen Gebilde sich zu bestimmter Form zu entwickeln vermögen, so können wir die Sprache nur mehr als eine Form ansehen, in der ein Wirklichkeitsbesitz für uns entsteht, nicht aber als das Mittel, durch welches wir eine Wirklichkeit, die nicht Sprache, die gleichsam ausserhalb des Sprachgebietes vorhanden wäre, zu bezeichnen und in unseren geistigen Besitz zu bringen vermöchten.» **)**

Also stellt sich Fiedler den Vorgang des Erkennens als einen Vorgang vor, welcher wie alle «**Lebensvorgänge von allem Anfang an in körperlichen Prozessen abläuft**».

Diesen körperlichen Prozessen entsprechen aber nicht irgend welche geistige, sondern sie sind für Fiedler die geistigen Prozesse selbst! «So erfährt der seelische Vorgang — (des Erkennens) — in der Ausdrucksbewegung eine Entwicklung, die er eben nur in ihr erfahren kann.» Deswegen ist das Urteil als Werkzeug der Erkenntnis für Fiedler «**ein geistiges Gebilde**», welches vor der Ausdrucksbewegung «**noch nicht vorhanden ist**» und erst durch dieselbe «überhaupt zur Entstehung gelangt».

Eine Wirklichkeit, «die nicht Sprache, die gleichsam ausserhalb des Sprachgebietes vorhanden wäre», ist für Fiedler nicht vorhanden.

*) Ebenda S. 193.

**) Ebenda S. 196.

Um eine Widerlegung der hier entwickelten Ansichten zu geben, müssen wir zwei Hauptfehler Fiedler's hervorheben. Der erste psychologistische Fehler dieser Ausführungen besteht darin, dass nach Fiedler im Sinne des extremen Subjektivismus die ganze äussere physische Wirklichkeit unmittelbar aufgeht in der Wirklichkeit innerer psychischer Erlebnisse.

Denn Fiedler sagt ausdrücklich, dass der Mensch die Voraussetzung aufgeben muss, «dass durch die geistigen Gebilde, die er in seinem Innern wahrnimmt, seien es Wahrnehmungen, Vorstellungen, Begriffe, ein Seiendes bezeichnet wird, welches eben doch ein anderes als dieses geistige Gebilde, von diesen unterschieden sei» *,) und dass «von einer Erkenntnis von etwas, was auch abgesehen von dieser Erkenntnis,vorhanden sei, nicht die Rede sein könne.»**) Daraus, dass die äusserliche Wirklichkeit uns nur in psychischen Akten gegeben sein kann, zieht Fiedler die falsche Konsequenz, dass die äussere Wirklichkeit direkt nur in diesen Akten bestehe.

Eigentliche Wirklichkeit haben also zunächst nur die psychischen Akte — darin stimmt Fiedler mit dem üblichen extremen Subjektivismus überein; dazu kommt nun aber bei Fiedler eine eigentümliche zweite, durchaus verkehrte Auffassung. Es sollen nach dieser Ansicht Fiedler's die psychischen Akte erst ihre «vollkommene», «vorhandene» Wirklichkeit in den physischen Ausdrucksbewegungen, in welchen diese Akte in Erscheinung treten, erreichen.

Wurde also zunächst die physische Wirklichkeit durchaus in die psychische aufgelöst, so wird jetzt die psychische Wirklichkeit wieder bloss insoweit als vorhanden betrachtet, als sie physische Ausdrucksbewegung ist.

Fiedler's Gedanke dazu ist folgender: Die Gefühle, emotionellen Erlebnisse und Erkenntnisakte, sind rein psychische Tätigkeiten. Ein solcher psychischer Akt hat nach dem psychophysischen Parallelismus auch eine physische Seite, und diese kann eine solche sein, die als sogenannte Ausdrucksbewegung äusserlich wahrnehmbar ist. In der Ausdrucksbewegung tritt das Gefühl oder der Gedanke in Erscheinung, und in diesem Fall soll nach Fiedler diese Bewegung nicht aufzufassen sein als Symbol eines inneren Prozesses, der auch unabhängig von der Bewegung existieren würde, sondern sie ist ein Teil des Prozesses

*) Ebenda S. 189.
**) Ebenda S. 125.

selbst, eine Seite desselben. Die innere Seite würde überhaupt nicht existieren, wenn die äussere nicht existiert; in der äusseren Bewegung gipfelt auch das innere Erlebnis und wird für Fiedler durch sie erst wirklich vorhanden.

Wir fassen nun, um Fiedler's hierher gehörige Irrtümer zu beleuchten, das Verhältnis von Erkennen und Sprache noch näher in's Auge.

Bei allem Erkennen ist zu unterscheiden zwischen Gegenstand der Erkenntnis und Akt der Erkenntnis. Erkannt werden die Erkenntnisgegenstände in den Akten der Erkenntnis, die ihrerseits stets physische Realität haben. In unmittelbarer Beziehung zu diesen Akten, nicht aber zu den Gegenständen, stehen die physischen Ausdrucksbewegungen der Sprache. Die Erkenntnis nach ihrer gegenständlichen Seite, also Urteile ihrem Inhalte nach, gehören in die Logik, haben aber unmittelbar nichts mit einem psychophysischen Prozesse zu tun. Es ist deswegen grundfalsch, wenn Fiedler die eigentliche Erkenntnis, welche auf Urteilen ihrem Inhalte nach sich aufbaut, auf den psychophysischen Prozess der Ausdrucksbewegungen zurückführen will.

Nichts anderes als diese Verwirrungen, die überall in Fiedler's Schriften wiederkehren, sind im Grunde Schuld an der Verfehltheit seiner Kunsttheorie.

Fiedler wollte, durch solche auf diesen Verwirrungen beruhende Argumentationen, die gewöhnliche Auffassung, wonach die Sprache nur ein Symbol für das Denken ist, überwinden.

Richtig ist, dass die Sprache das Gedachte benennt, die allgemeine Vorstellung, den Begriff fixiert, und dadurch das höhere Denken ermöglicht. In diesem Sinne dient sie mittelbar dazu, die Wirklichkeit mit ihren Gesetzen zu erfassen: sie ist aber keineswegs die Wirklichkeit selbst.

Halten wir nun diese Fiedler'sche Missdeutung des fraglichen Problems fest, wonach die Wirklichkeit in einem psychophysischen Prozess besteht, welcher mit der Sinnesempfindung anhebend, seine höchste Entfaltung in der Ausdrucksbewegung erreicht, so ergibt sich für Fiedler sogleich die Frage, ob die Wirklichkeit, wie wir sie in unserem wissenschaftlichen Erkennen besitzen, die einzig mögliche ist. Wenn z. B. dieser psychophysische Prozess, der allemal mit der Sinnesempfindung anfangen muss, da diese das einzige uns gegebene ist, einen andern Weg der Entwicklung einschlagen sollte, wenn er also in einer anderen Ausdrucksbewegung als in der der Sprache münden sollte, so

würde uns, meint Fiedler, eine neue Art der Wirklichkeit zugeführt werden.

Und das ist nach Fiedler der Fall, da in unserer psychophysischen Organisation nicht die Nötigung liegt, einzig und allein in der Ausdrucksbewegung der Sprache zu endigen.

«Läge in dem menschlichen Organismus, wie dies ja als möglich vorausgesetzt werden könnte, die Nötigung, jede erlittene Sinnesempfindung auf Grund dieses Vorganges ausschliesslich zu dieser Form der Wirklichkeit auszubilden, so wäre allerdings die Wirklichkeit der wissenschaftlichen Erkenntnis die einzige, welche überhaupt für den Menschen vorhanden wäre; aber der menschliche Organismus ist tatsächlich mit viel reicheren Fähigkeiten ausgestattet. Die Sprache der Begriffe ist nicht die einzige Form, sondern nur eine unter mehreren Formen, in denen eine Wirklichkeit durch die Organisation der menschlichen Natur zum Dasein gelangen kann oder vielmehr gelangen muss. Wenn der in den Sinnesempfindungen gegebene Ausgangspunkt aller geistigen Tätigkeiten auch ein gemeinsamer ist, so endigen doch die Vorgänge, die in jenem Ausgangspunkte entspringen, keineswegs in einem gemeinsamen Ausdrucksmittel; und da die menschliche Natur neben der Sprache noch eine Reihe anderer Ausdrucksbewegungen aufweist, die nicht weniger reich und wunderbar in ihrer Vollkommenheit, ausschliesslich dem Menschen eigentümlich sind, wie die Sprache, so erkennen wir, dass in jeder Gattung dieser Ausdrucksbewegungen eine Form vorliegt, in der durch den Menschen die Wirklichkeit hervorgebracht wird.» *)

Nun zeigt Fiedler, wie im bildenden, künstlerischen Schaffen eine Ausdrucksbewegung vorliegt, die eine andere ist, als diejenige der Sprache. «Betrachtet man andere Aeusserungsformen des Menschen, wie uns dieselben in einem entwickelten Stadium, in den mimischen Gebärden, den Tönen, den bildnerischen und malerischen Gestaltungen, als die sogenannten Mittel der Kunst vorliegen, unter demselben Gesichtspunkte, so ist es nicht schwer, einzusehen, dass in diesen Mitteln der Kunst, so gut wie in der Sprache der Wissenschaft, die Wirklichkeit eine Form findet, in der sie sich gleichsam der Welt der inneren Vorgänge der Menschen entringt.» **)

---

*) Ebenda S. 126.
*) Ebenda S. 127.

So kommt Fiedler endlich dazu, seine Kunsttheorie klar auszusprechen: Die Kunst beruht nicht, wie man bisher meinte, auf einer umgestaltenden Tätigkeit, die die gewöhnliche Wirklichkeit in irgend einer Weise verändern oder veredeln soll. In der Kunst ist eine Wirklichkeit ausgedrückt, die auf einem besonderen und selbständigen Wege der Entwicklung erreicht wird, der ebenso einzig und selbständig ist, wie derjenige, welcher zur wissenschaftlichen Wirklichkeit führt. « Es ist somit keinerlei Grund vorhanden, das Reich der Wissenschaft als das Reich der Wirklichkeit, den verschiedenen Reichen der Kunst als Reichen der Einbildung gegenüber zu stellen; vielmehr gebührt den Reichen der Kunst der Platz neben dem Reiche der Wissenschaft. Aus der unendlich komplizierten Werkstatt der geistig-körperlichen Organisation des Menschen geht das unaufhörlich zuströmende Material der Sinnesempfindungen fortdauernd in mannigfachen Formen wieder hervor, und wenn die Wirklichkeit, die uns die Wissenschaft kennen lehrt, eine von diesen Formen ist, so tritt uns in den Welten, die von der Kunst hervorgebracht werden, nichts anderes entgegen, als andere, demselben Boden entspringende Formen der Wirklichkeit. »*)

Fiedler zieht nun aus diesem Gedanken weitere für ihn wesentliche Folgerungen über das Verhältnis von Kunst und Schönheit.

Ist die Kunst ebensogut wie die Wissenschaft eine erkennende Tätigkeit, so ist es auch klar, dass sie nichts mit der Schönheit zu tun hat; deswegen bestreitet Fiedler speziell gegen Kant, dass das Geschmacksurteil (ob etwas schön sei oder nicht) das wesentliche des künstlerischen treffe. Das Geschmacksurteil geht nach Fiedler bloss auf die Schönheit der Objekte, dieselbe ist aber keine spezifische Eigenart der Kunstobjekte. « Nun aber sind Kunstwerke so gut wie alle anderen Dinge dem Geschmacksurteil unterworfen, es soll nur bestritten werden, dass damit das eigentliche Wesen des Kunstwerkes getroffen sei. »**) Das Geschmacksurteil beruht auf einer Lust- oder Unlustempfindung, und die Untersuchungen hierüber gehören in die Wissenschaft der Aesthetik, welche damit auch Wissenschaft vom Schönen ist; das Geschmacksurteil aber kann nicht zur Beurteilung vom Kunstwerke dienen. Fiedler will Aesthetik und Kunsttheorie vollständig von einander getrennt

---

*) Ebenda S. 127.
**) H. Konnerth. Die Kunsttheorie C. Fiedlers. Anhang S. 157.

wissen. Jede betrachtet die Kunstwerke unter einem ganz besonderen Gesichtspunkte, und beide dürfen nicht mit einander vermengt werden, will man endlich einmal über das Wesen der Kunst in's Klare kommen. « Die Erforschung des ganzen Gebietes der Lust- und Unlustempfindungen fällt ausschliesslich der Aesthetik anheim. Die Kunst aber als solche hat mit dem Geschmacksurteil nichts zu tun; denn ihre Aufgabe ist recht eigentlich die Erkenntnis der Dinge, die Bezeichnung ganz bestimmter Seiten an den Objekten der Vorstellung, die sich eben durch kein anderes Mittel bezeichnen lassen. » *)

Dass das Geschmacksurteil bloss subjektiv gelte, ist insoweit richtig, so lange es sich allein auf die Schönheit bezieht; für das Urteil über das wahrhaft Künstlerische aber gilt, dass es ebenso beweisbar ist, wie ein logisches Urteil. Denn das Kunstwerk « kann so gut wie andere Dinge auch schön und erhaben sein; aber als Kunstwerk muss es gewissen Eigenschaften entsprechen, die nur ihm als Kunstwerk zukommen und die einen Begriff von Kunstwerk konstituieren, unter den das einzelne Kunstwerk nur mittels eines logischen Urteils subsumiert werden kann. Erzielt man Einverständnis über den Begriff, so kann auch der Beifall durch Beweis erzwungen werden, ein Beifall, der sich freilich nicht darauf gründet, dass dass betreffende Kunstwerk vor dem Geschmacksurteil als schön besteht, sondern dass die Einsicht in ihm ein Kunstwerk erkennt. »**)

Es wird also, im Sinne Fiedler's, ein Kunstwerk als solches erkannt werden, wenn es gewisse Forderungen erfüllt, gerade wie eine wissenschaftliche Teorie als wissenschaftlich erkannt wird, insoweit sie die Forderung erfüllt, mit dem tatsächlichen Geschehen irgend eines Gebietes genau übereinzustimmen, und dieses somit erklärt.

Die Forderungen, denen in beiden Fällen genügt werden soll, müssen durch Verstandesurteile als tatsächlich berücksichtigt nachgewiesen sein. Die logische Subsumption dieses Nachweises macht für Fiedler in beiden Fällen das Faktum ihrer Anerkennung aus.

Welche sind nun allgemein die Forderungen, die ein Kunstwerk dem Verstand gegenüber erfüllen muss?

Hier antwortet Fiedler wörtlich im Anschluss an Marées und Hildebrand, aber, wie wir später sehen werden, in

*) Ebenda S. 155. Siehe auch Konnerth selbst. Ebenda S. 36 ff.
**) Ebenda S. 157.

einem veränderten Sinne: Es sind die Forderungen der anschaulichen Aufklärung der sichtbaren Welt. «Es ist nicht der Geschmack» — sagt Fiedler —, «der an den anschaulichen Vorstellungen, die in einem Kunstwerke gegeben werden, etwas entdeckt, was keinem anderen Seelenvermögen zugänglich ist, sondern es ist der Verstand, der die im Kunstwerk gestaltete Welt anschaulicher Vorstellungen begreift. Ob man in dieser Operation des Verstandes logische Urteile erkennen will, steht dahin, jedenfalls sind es Urteile des Verstandes und nicht des Geschmacks. Wenn man in einem logischen Urteil aussprechen will, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk sei oder nicht, ob es einen höheren oder geringeren Kunstwert hat, so soll man nicht prüfen, welche Urteile der Geschmack über das Kunstwerk gefällt hat, sondern ob und in welchem Grade der Verstand über das anschauliche Wesen der Welt aufgeklärt wurde.» *)

Dies sind die letzten Konsequenzen, zu welchen Fiedler in seiner Kunsttheorie gelangt ist. Wie gezeigt, ergeben sie sich mit einer gewissen Notwendigkeit aus der von Fiedler gemachten Konfundierung von Ausdrucksfunktion und ausgedrückter Wirklichkeit. Durch Aufweisung dieses Grundfehlers aber ergibt sich die vollständige Hinfälligkeit seiner Argumentation. Dagegen bleibt für uns bestehen, dass Schönheit zu erzeugen Zweck der Kunst sei, wie alle Künstler und alle Philosophen von Aristoteles bis Kant und später klar eingesehen haben.

Es ist nun noch speziell zu zeigen, wie Fiedler von der Analyse des Begriffes der Sichtbarkeit aus zu den Grundgedanken seiner Kunsttheorie kommt. Diesen Weg verfolgend, werden wir auch manche gute und richtige Gedanken über das künstlerische Bewusstsein in den Fiedler'schen Schriften finden. Es sind auch diese Gedanken, die den Fiedler'schen «Schriften über Kunst», trotz ihrer Mängel, einen grossen Wert gegeben haben; denn sie sind zu einer Zeit geschrieben worden, wo allgemein das richtige Verständnis für die bildenden Künste verloren gegangen war.

Fiedler geht, ebenso wie Hildebrand, von der Unterscheidung von begrifflicher und anschaulicher Auffassung der Welt aus. Auf diese Unterscheidung kommt man, wenn man sich der Welt mit dem Interesse des Künstlers gegenüber stellt, und das muss man tun, will man die Kunst verstehen, denn «die

*) Ebenda S. 158.

Kunst ist auf keinem anderen Weg zu finden als auf ihrem eigenen.» *) Betrachten wir zuerst das Verhalten des Menschen der äusseren Welt gegenüber, so werden wir sehen, dass es nach Art und Grad sehr verschieden ist. Viele stehen fremd den Dingen gegenüber und können kein Verhältnis zu denselben gewinnen. Das ist anerkanntermassen ein Mangel der individuellen Organisation. Andere dagegen, bedeutender organisierte Individuen, stehen mit ihren Empfindungen der äussern Welt unmittelbar nahe. Es ist für sie eine Freude, an dem lebendigen Sein der Natur teilzunehmen, und diese Freude, diese Empfindung kann sich bis zur Begeisterung und zu leidenschaftlichem Enthusiasmus steigern. Fiedler bemerkt hierzu richtig: «Die Empfindung kann unabhängig von der Anschauung nicht gedacht werden, es frägt sich aber, ob sich in ihrer Steigerung eine Steigerung der anschaulichen Erfassung derjenigen Dinge, von denen sie hervorgerufen wird, voraussetzt.» **) Wenn wir es uns überlegen, so werden wir gewahr, dass das keineswegs der Fall ist. Die Stärke der Empfindung hängt von der Reizbarkeit des Gemütes ab, nicht von dem Masse der anschaulichen Wahrnehmung. Das Gefühl nimmt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch und hindert uns in der rein anschaulichen Erfassung der Dinge.

Will man sich aber bloss betrachtend verhalten, so muss man natürlich das sich zu schnell aufdrängende Gefühl wieder zurücktreten lassen. «Dass viele die Anschauung nur allzuschnell in Empfindung umsetzen, ist ein Grund, warum ihre Anschauung auf einer niederen Stufe der Entwicklung stehen bleibt.» ***) Es ist selbstverständlich richtig, dass eine wahrhaft künstlerische Natur auch ein fein empfindendes Gemüt den Dingen der äusseren Welt gegenüber besitzen soll. Damit allein ist es aber noch nicht getan. «Was den Künstler zum Künstler macht, ist, dass er sich in seiner Weise über den Standpunkt der Empfindung erhebt. Wohl begleitet ihn die Empfindung in allen Phasen seines künstlerischen Tuns, sie erhält ihn in beständig naher Beziehung zu den Dingen, sie nährt die Lebenswärme, in der er als ein Teil der Welt mit dieser verbunden ist, sie führt ihm unaufhörlich das Material zu, in dessen Verarbeitung sein geistiges Dasein besteht; aber so gesteigert sie ist, so muss er sie doch immer noch mit der Klarheit

*) Schriften über Kunst S. 30.
**) Ebenda S. 32.
Ebenda S. 33.

seines Geistes beherrschen können; und wenn das künstlerische Resultat auch nur auf Grund einer ausserordentlichen Stärke des Gefühls denkbar ist, so wird es doch erst durch die noch ausserordentlichere Stärke des Geistes möglich, die dem Künstler selbst in den Momenten intensivster Empfindung, die Ruhe objektiven Interesses und die Energie der Gestaltungskraft bewahrt.» *) Damit trifft Fiedler die Gefühlsduselei, die allzuoft das verständnisvolle Formempfinden bei Schaffenden und bei Geniessenden ersetzt.

Indem man allzuleicht sich dem Gefühl überlässt, läuft man Gefahr, das eigentlich Künstlerische zu übersehen und in ein ganz persönliches Selbstempfinden, welches nur in einem vagen Verhältnis zu dem beobachteten Gegenstand zu stehen braucht, zu verfallen. Dann erfasst man nicht mehr das künstlerische des Gegenstandes, sondern geniesst ein eigenes inneres, dem Gegenstand selbst als künstlerische Tat vielleicht ganz fremdes Gefühl.

Hildebrand hat es auch schon ausgesprochen, dass der bildende Künstler das Problem der sichtbaren Formaneignung und Formgestaltung zu lösen habe und nicht Gefühle im gewöhnlichen Sinne zu erwecken, denn das kann auch ein unkünstlerischer Gegenstand tun.

Für die Formgestaltung braucht der Künstler tatsächlich (wie im ersten Teil dieser Arbeit nachgewiesen wurde) einen stark apperzeptiv einfühlenden Geist. Die apperzeptive Einfühlung, die jeder Formempfindung vorausgehen muss, ist aber nicht zu verwechseln mit einer Gefühlsduselei, die den künstlerischen Gegenständen gegenüber ganz unbestimmt und verworren bleibt.

Man muss sich aber weiter hüten, diese Steigerung der anschaulichen Erfassung der Dinge, welcher die wahrhaft künstlerische Natur zustrebt, mit einem in der Weise genauen Studium des Objektiven, wie es in den Naturwissenschaften erforderlich ist, zu verwechseln.

Hier ist es, wo die Unterscheidung von begrifflicher und anschaulicher Weltauffassung zu machen ist. Die Weltauffassung des Naturwissenschaftlers ist nach Art und Zweck eine ganz andere, als diejenige des Künstlers. Die ganz wesentlichen qualitativen Unterschiede, die hier bestehen, hat speziell Hildebrand charakterisiert durch seine Unterscheidung von anschaulicher Auffassung der Dinge im Fernbilde und diskursiver Auffassung in der Nähe.

---

*) Ebenda S. 34 f.

Dass aber auch der Zweck ein anderer ist, zeigt Fiedler. «Für die wissenschaftliche Betrachtung kann die Anschauung nur Interesse und Wert haben, sofern sie den Uebergang zum Begriffe ermöglicht, und dies tut sie schon auf einer verhältnismässig niederen Stufe.» *) Schon im gewöhnlichen Leben, bemerkt Fiedler weiter, bleibt man bei der Anschauung bloss so weit, bis man «mit dem Begriffsvermögen einhacken» und aus der Anschauung das herausziehen kann, was man für ihren wesentlichen Inhalt hält.

Diese Anschauung der Gegenstände aber, indem sie bloss zu der Bestimmung eines Begriffes getrieben wird, ist eine ganz andere als diejenige des Künstlers. Und wenn man glaubt, mit der Anschauung der Dinge, die in der Weise der Wissenschaft erworben wurde, diejenige des Künstlers kontrollieren zu wollen, so enthüllt sich der ganze Unterschied beider.

Die Anschauung des Künstlers ist eben aus anderen Interessen herausgewachsen, als diejenige der Wissenschaft und des gewöhnlichen Lebens, die bloss zum Zweck einer Ueberführung in Begriffe besonders gesteigert wird. Der Künstler will sich der Sichtbarkeit der Dinge bloss um ihretwillen bemächtigen. Und da entdeckt er Probleme, die rein anschaulicher, sichtbarer Art sind, und die ganz ausserhalb des Bereiches der Wissenschaften liegen.

Diese Aneignung der Anschauung als Selbstzweck muss dem entsprechend auf einem ganz eigenen Wege erzielt werden; denn die Anschauung hört sogleich auf beim Erwachen des Gefühls und durch das Auftreten des Begriffes. «Nur wer es vermag, bei der Anschauung zu verharren, trotz der Empfindung und über die Abstraktion hinaus, beweist den künstlerischen Beruf.»**)

Wie wenig, führt Fiedler aus, der gewöhnliche Mensch seine Anschauungen in seiner Macht hat, und wie gerade hier der Künstler sich von ihm unterscheidet, kann man sehen, wenn man versucht, sich von einem Vorstellungsbild, das man von einem Gegenstand in seinem Gedächtnis aufbewahrt hat, Rechenschaft zu geben.

Es wird sich zeigen, dass die bildliche Vorstellung bei verschiedenen Menschen äusserst verschieden und in verhältnismässig seltenen Fällen zu selbständiger Klarheit und Bestimmtheit ausgebildet ist.

---

*) Ebenda S. 36.
**) Ebenda S. 40 f.

Es kommt daher, dass von den vielen Elementen, auf welchen ein Wahrnehmungsbild sich aufbaut, nur wenige zum Aufbau eines ungefähren Vorstellungsbildes benutzt werden. Durch diese Vernachlässigung des Wahrnehmens bleibt dasselbe meistens auf einer niederen Stufe verkümmert stehen.

Fiedler untersucht nun diese Begriffe einer «verkümmerten» und einer «gesteigerten», entwickelten sinnlicher Anschauung näher; es zeigt sich dann:

1. dass für unser Bewusstsein ein sinnlich Wirkliches meistens kein sinnlich vollständiges ist,
2. dass wir einen Gegenstand rein nach seiner sichtbaren Seite eigentlich gewöhnlich nicht besitzen, sondern was wir die sichtbare Seite eines Gegenstandes nennen, für uns ein Konglomerat von Vorstellungen bildet, die nicht allein dem Gesichtssinn angehören, sondern auch anderen Sinnesgebieten.

Was den ersten Punkt anbelangt, so wissen wir, dass es in der gewöhnlichen Wahrnehmung uns unmöglich ist, ein Ganzes als solches intensiv aufzufassen.

Sobald wir unsere Aufmerksamkeit auf ein Ganzes richten, sehen wir uns gezwungen, von dem Ganzen auf seine Teile zu gehen; und «nur so lange wir unsere Aufmerksamkeit in einem gewissen Mittelstadium der Stärke erhalten, vermögen wir einen kombinierten Sinneseindruck von einigem Umfange als ein Ganzes auffassen.»*) Das gilt in derselben Weise für die verschiedenen Sinnesgebiete. Wollen wir eine sinnliche Qualität besonders auffassen, so müssen die anderen notwendig zurücktreten. Das kann man beobachten sowohl in sinnlichen Wahrnehmungen, wie in den reproduzierten Vorstellungen.

Statt dessen aber scheint es, dass uns nacheinander mühelos gelingt, was gleichzeitig unmöglich ist, und dass wir dadurch doch ein Mittel besitzen, durch das wir zur Vollständigkeit der sinnlichen Auffassung und Aneignung der Gegenstände gelangen können. . .

Diese Möglichkeit ist aber nach Fiedler eine bloss scheinbare. In Wirklichkeit kommen wir dadurch doch nicht zu einem Ganzen. Wir verbleiben doch immer bei einzelnen Sinnesempfindungen. Vergegenwärtigen wir uns unseren eigenen inneren Zustand, «an den jene angebliche Vollständigkeit der sinnlichen Auffassung auch nur eines einzelnen Gegenstandes gebunden ist, so sehen wir uns einem

*) Ebenda S. 238.

Herumirren unserer Sinne an dem Gegenstand preisgegeben.» *) Wir können an keiner besonderen Sinnesqualität festhalten, wir sehen uns genötigt, um uns von dem wirklichen Vorhandensein einer Vorstellung zu überzeugen, ständig von einem Sinnesgebiete zum Nächsten zu eilen.

Wir müssen dadurch zur Einsicht kommen, dass «das Dasein irgend eines sinnlich wahrnehmbaren oder vorstellbaren Gegenstandes nicht an eine bestimmte Form gebunden ist, sondern sich in jener willkürlichen und beständig wechselnden Konkurrenz seiner verschiedenen Sinnesqualitäten erschöpft.»**)

Daraus ergibt sich sogleich für den obigen zweiten Punkt eine Konsequenz. Auch unsere Auffassung der Gegenstände nach ihrer sichtbaren Seite ist gewöhnlich keine vollständige und reine, sondern hängt immer in sehr komplizierter Weise mit Vorstellungen anderer Sinnesgebiete zusammen. Es ist leicht, sich davon Rechenschaft zu geben. Man meint gewöhnlich, dass man das, was man sieht, auch tasten und infolge dessen auch wägen und messen, es vielleicht hören und riechen und dadurch etwas Sichtbares auch durch etwas nicht Sichtbares feststellen kann. Man übersieht hier, dass das Vorhandensein eines Sichtbaren eben nur in einem Gesehenwerden oder als-gesehen-vorgestellt-werden bestehen kann. «Denn es kann ja unmöglich das Sichtbare sein, was anderweitig wahrgenommen wird, es würde eben nicht das Sichtbare sein, wenn ausser dem Gesehenwerden noch etwas anderes mit ihm geschehen könnte.»***)

Es ist also irrig, zu behaupten, man könne das Gesehene auf ein Nichtgesehenes zurückführen, denn das Gesehene ist eben bloss, was in Bezug auf reine Sichtbarkeit vorhanden ist, und nicht in Bezug auf etwaige andere sinnliche Wahrnehmungen. Diese anderen Wahrnehmungen haben mit der Sichtbarkeit nichts zu tun und können deswegen auch nicht zu irgend einer Bestimmung derselben dienen.

Daraus ergibt sich weiter, dass man vom Standpunkt der reinen Sichtbarkeit nicht von einem richtigen oder von einem falsch Sehen sprechen kann.

Eine solche Unterscheidung schliesst immer die Vermittlung eines anderen Sinnes ein, welcher dann etwas Fest-

*) Ebenda S. 240.
**) Ebenda S. 242.
***) Ebenda S. 245.

stellt, was gar nicht sichbar ist. « Bemerken wir, dass unser Auge uns über die Lage eines Gegenstandes im Raume täuscht, so können wir nicht meinen, dass unser Auge den Gegenstand an einem anderen Orte wahrnimmt, als wo er sichtbar sei; denn der Gegenstand kann nur an dem Ort sichtbar sein, wo er von dem Gesichtssinne wahrgenommen wird; vielmehr können wir nur sagen, dass das Auge den Gegenstand an einen anderen Orte sieht, als wo z. B. ihn der Tastsinn fühlt. » *)

Diese Ueberlegungen sind besonders zu übertragen auf das Formsehen und das Formfühlen (tasten) eines Gegenstandes. Was gesehen wird, ist nach dem vorhergehenden eine ganz andere Form, als die, welche getastet wird, und man kann nach Fiedler nicht durch die eine Form die andere korrigieren wollen.

Das hat auch Hildebrand hervorgehoben durch seine Unterscheidung von anschaulicher und diskursiver Formauffassung.

Wollen wir aber bloss mit einem rein sichtbaren Sein zu tun haben, so müssen wir es immer aus dem Kompiex, in welchem es mit Vorstellungen anderer Sinne vermengt ist, streng herausscheiden.

Sehen wir zu, was uns dann bleibt. Wir werden bemerken, dass, wenn wir einzig und allein unsere Aufmerksamkeit der reinen Sichtbarkeit zuwenden, wir um die scheinbare Sicherheit gekommen sind, mit welcher wir die sichtbare Erscheinung der Dinge zu beherrschen meinten.

Der räumliche Eindruck und die Form der Dinge muss jetzt allein durch Sichtbares gegeben sein, da jedes feste Körperliche wegfallen muss.

Alles löst sich in Farben und Lichtempfindungen auf, und man wird nun nach Fiedler bemerken, wie die Wahrnehmung, in welcher wir vorher ein so festes Gebilde sahen, bloss aus « **unsusammenhängenden Bruchstücken, flüchtigen, vorübergehenden Erscheinungen** » besteht; und vor diesem so aufgelösten Inhalt wird man wie vor « unlösbaren Rätseln » stehen.

Es ist hier zu bemerken, dass diese Fiedler'sche Beschreibung unseres Zustandes, wenn wir irgend einem Sichtbaren gegenüber rein schauend uns verhalten, nicht ganz den Tatsachen entspricht, sondern eine etwas willkürliche Uebertreibung derselben darstellt.

---

*) Ebenda S. 246.

Es ist ganz richtig, wenn Fiedler bemerkt, dass die räumliche Klarheit, in welcher wir in der gewöhnlichen Wahrnehmung die Form eines Gegenstandes erkennen, nicht bloss auf Gesichtseindrücke zurückzuführen ist, sondern, dass eine Anzahl anderer Sinnesempfindungen und besonders diejenigen unseres Orientierungssinnes daran beteiligt sind, wie es Hildebrand auch klar auseinander gelegt hat. — „Ziehen wir von der gewöhnlichen Wahrnehmung diese dem Gesichtssinne fremden Empfindungen ab, so wird, sagt Hildebrand, die Erscheinung der Gegenstände meist unklar in Bezug auf ihre räumliche Form. Das kann man zeigen, wenn man den Wahrnehmungsinhalt in treuer Weise auf eine zweidimensionale Fläche abbildet, dann stehen wir vor einer bloss sichtbaren Form und können nun prüfen, ob wir mit unserem Formempfinden darauf reagieren.

Es zeigt sich dann, dass das meistens nicht der Fall ist. Aber diese Unklarheit der räumlichen Form ist für Hildebrand eine bloss quantitative und nicht einmal immer vorhandene. Das ist richtig. Bei Fiedler finden wir eine Uebertreibung dieses Sachverhaltes, wenn er ein «unlösbares Rätsel», «flüchtige, unzusammenhängende Erscheinungen» daraus macht.

Das entspricht der Wirklichkeit nicht mehr.

Man kann aber einsehen, wie Fiedler zu dieser Uebertreibung kommt, wenn man überlegt, wie bei ihm die Kunst ganz ähnlich derWissenschaft eine ordnende, gestaltende Tätigkeit ist, die, in den Sinnesempfindungen anhebend, uns durch unsere «psychophysischen Organisation zu einer Wirklichkeit führt». Fiedler muss zuerst die Wirklichkeit als gar nicht vorhanden nachweisen, damit er sie in seiner Kunsttheorie wieder aufbauen kann. Denn bei ihm handelt es sich für die künstlerische Tätigkeit nicht wie bei Hildebrand bloss um eine Umgestaltung der Elemente der Wahrnehmung, zum Zwecke einer räumlichen Klärung derselben, sondern überhaupt um eine Hervorbringung einer Wirklichkeit, die ausserhalb der Kunst in gar keiner Weise vorhanden ist.

Fiedler's falsche vorgefasste Kunsttheorie zwingt ihn, die richtigen Ausführungen Hildebrand's so umzugestalten, dass sie sich mit dieser Theorie in Einklang befinden können.

Bei seinen Ueberlegungen an diesem Punkte angelangt, frägt sich nun Fiedler: Ist es denn überhaupt möglich, allein aus den rein sichtbaren Elementen wieder zu einer Wirklichkeit zu kommen, sich eine Wirklichkeit wieder auf-

zubauen? den sinnlichen, «sichtbaren Besitz, als solchen zu bestimmteren Daseinformen zu entwickeln?» *)

Im Sinne Hildebrand's war die Frage: Ist es möglich, die unklare Sichtbarkeit der Wahrnehmung zu einer klaren, bestimmten zu entwickeln?

Und die Antwort hierauf hatte gelautet: Das ist möglich und wird in der künstlerischen Vorstellung erzielt, deren Gestaltung die eigentliche Aufgabe der bildenden Kunst ist. Für Fiedler gilt es ähnlich: Es ist in der Tat eine Möglichkeit vorhanden, unseren sichbaren, sinnlichen Besitz zu einer bestimmten Daseinsform zu führen, und das durch die künstlerische Tätigkeit.

Die künstlerische Tätigkeit ist es, die es uns ermöglicht, aus dem Zustand der Verworrenheit, in welche wir geraten, wenn wir uns den Dingen bloss anschauend gegenüberstellen, herauszukommen und zu bestimmten, beharrenden, in unserem Besitztume wirklich vorhandenen Gebilden zu gelangen.

Fiedler will nun zeigen, wie die Möglichkeit zu einer solchen Wirklichkeit zu gelangen für den Gesichtssinn vorhanden ist, im Gegensatze zu dem Tastsinn, wo eine solche «Weiterentwicklung des einfachen, sinnlichen Wirklichkeitsmaterials zu eigener Ausdrucksform» nicht möglich sein kann.

Soll eine Weiterentwicklung möglich sein, so müssen selbstverständlich Mittel dazu vorhanden sein, die dem Sinne selbst angehören. Solche Mittel, sagt Fiedler, sind für den Gesichtssinn in der Tat vorhanden. Es hat nichts anderes zu bedeuten, wenn der Mensch durch Gebärden dem Auge ein Sichtbares darzustellen sucht, oder wenn er zeichnend, malend, bildend, etwas hervorbringt, was ausschliesslich für die Wahrnehmung durch den Gesichtssinn bestimmt ist.

Das ist aber möglich, weil wir von einem Gegenstande seine Sichtbarkeit als etwas Selbständiges abzulösen vermögen. Dagegen können wir die Tastbarkeit, meint Fiedler, nicht in derselben Weise vom Gegenstande loslösen und dadurch ist für diesen Sinn die Möglichkeit einer Weiterentwicklung ausgeschlossen.

«Vergegenwärtigen wir uns den einfachsten Gegenstand, der sowohl Objekt unseres Tastsinnes wie unseres Gesichtssinnes ist, wollen wir das, was wir die Tastvorstellung an dem Gegenstande nennen, darstellen, wie vermöchten wir dies anders zu tun, als indem wir den Gegenstand

*) Ebenda S. 275.

selbst wiederholen, um durch die Wiederholung dieselbe Tastvorstellung hervorzurufen, die wir dem ursprünglichen Gegenstand verdanken? Wir gelangen nicht um einen Schritt weiter, wir besitzen gar kein Mittel, um uns einer Tastvorstellung unmittelbar zu bemächtigen; nur indirekt können wir sie hervorzurufen suchen, und das, was wir dadurch erreichen, kommt im besten Falle dem gleich, was wir ursprünglich an tastbarer Wirklichkeit besassen.» *)

Was also beim Tastsinne nicht möglich erscheint, erweist sich als möglich beim Gesichtssinn. «Indem wir auch nur einen unbeholfenen Umriss ziehen, tun wir etwas für den Gesichtssinn, was wir für den Tastsinn nie zu tun vermögen.» **)

Nun frägt sich Fiedler weiter: Was bedeutet denn, dass auf gewissen Sinnesgebieten, wie denjenigen des Gesichtssinnes, ein Uebergang von den inneren Vorgängen des Empfindens, Wahrnehmens, Vorstellens zu den äusserlichen Tätigkeiten sinnlichen Darstellens, Erfassens und Gestaltens möglich ist?

Eine äussere Tätigkeit schliesst sich unmittelbar an innere Vorgänge an, sagt Fiedler, und stellt sich als eine in das Gebiet des äusseren Tuns verlegte Vorstellung derselben dar. Und einzig und allein ist es der Gesichtssinn, der sich hier wirksam erweist, der zunächst die Empfindungen und Wahrnehmungen eines Sichtbaren liefert, «nun auch den äusseren Mechanismus des menschlichen Körpers

---

*) Ebenda S. 273. Diese Argumentation ist nicht ganz stichhaltig. Hier verfällt Fiedler dem Fehler, welchen er vorhin mit Recht bekämpft hatte. Fiedler sagt, wir können eine Tastvorstellung nicht loslösen vom Gegenstande, dem sie anhaftet; denn wollten wir dieselbe wieder hervorbringen, so müssten wir den Gegenstand selbst wiederholen, und so kämen wir um keinen Schritt weiter.

Man muss dagegen überlegen, dass dieser so wiederholte Gegenstand, bloss insoweit er abtastbar ist, wiederholt zu werden braucht. Und desswegen kann man bloss in Beziehung auf die Tastbarkeit sagen, es sei derselbe Gegenstand. Es verhält sich aber im Grunde nicht anders mit der Sichtbarkeit. Die Loslösung der Sichtbarkeit von einem Gegenstande im Sinne Fiedler's ist auch nichts anderes, als eine Wiederholung des Gegenstandes selbst, allerdings bloss soweit er sichtbar ist.

Seine Scheidung ist also eine bloss fictive: ein Kunstwerk der Skulptur, könnte z. b. für Menschen mit fein entwickeltem Tastsinn, im Geiste Fiedlers ebenso gut als eine geklärte, zur Wirklichkeit gelangte Tastvorstellung gelten.

**) Ebenda S. 270.

in Bewegung setzt, um das, wozu ihm bis dahin nur innere Vorgänge zu Gebote standen, dadurch zu einer neueren und weiteren Entwicklung zu bringen, dass er nun auch die Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Natur seinem Zweck dienstbar macht.» *)

Man muss aber, nach Fiedler, nicht meinen, dass in der äusseren Ausdrucksbewegung eine Nachahmung dessen vorliege, was dem schauenden Bewusstsein mühelos zuteil wird, sondern der Sinn dessen, was vorgeht, «**indem sich das innere Geschehen, welches unser Bewusstsein von sichtbaren Dingen bildet, gleichsam verbreitet auf die Ausdrucksorgane, und etwas hervorbringt, was wiederum nur vom Gesichtssinn wahrgenommen werden kann, ist ein ganz anderer, tieferer und weittragenderer, als der einer müssigen und unvollkommenen Nachahmung von etwas bereits vorhandenem.**» **) In diesem Prozesse entsteht für Fiedler etwas ganz neues, «die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge tut, gerade an dem Punkte auf und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Tuns angelangt ist.» ***) Der Mensch bringt durch diese Tätigkeit die sichtbaren Gestalten für sein Bewusstsein erst hervor, er «**aneignet**» sich dadurch dieselben, und erst durch diese «**Aneignung**» werden ihm die sichtbaren Gestalten zu einer «**vorhandenen Wirklichkeit**».

Erst indem seine Hand tätig eingreift, ist es ihm möglich, aus den Wahrnehmungsbildern des Auges Vorstellungen in dem Sinne zu entwickeln, «dass dieselben zu realisierten, in sinnlich nachweisbarer Form vorhandenen Bestandteilen des Bewusstseins werden.»****)

Diese eigentümliche Behauptung begründet Fiedler mit seiner schon ausführlich entwickelten und als unhaltbar zurückgewiesenen Theorie, dass für uns eine Wirklichkeit immer erst in einer Ausdrucksbewegung vorhanden sein kann. (Im wissenschaftlichen Erkennen war ihm diese Ausdrucksbewegung die Sprache, im künstlerischen «Erkennen» ist sie die bildende, tätige Hand.) Wie wir beim wissenschaftlichen Erkennen in der Sprache erst wirklich vorhandene Gebilde aufweisen können, so, sagt Fiedler, vollendet sich auch in der bildenden Tätigkeit der Hand erst der Prozess, der die Wirklichkeit der sichtbaren Welt hervorbringt.

---

*) Ebenda S. 273.
**) Ebenda S. 275.
***) Ebenda.
****) Ebenda S. 278.

Und wenn die sichtbare Wirklichkeit erst in der künstlerischen Tätigkeit hervorgebracht wird, so kann nicht davon die Rede sein, dass in derselben eine schon vorhandene Wirklichkeit zu irgend einem Zwecke nachgeahmt oder umgestaltet werden soll. Von Zwecken in der Kunst kann man nicht mehr reden, wenn man eingesehen hat, dass die künstlerische Gestaltung ein Erkentnisprozess ist; denn eine solche Erkenntnis kann bloss einen Zweck in sich selbst haben.

Damit glaubt Fiedler, dass es ihm gelungen sei, zu zeigen, wie wir in der bildenden Kunst zu einer Wirklichkeit kommen, die bloss mit den Mitteln des Gesichtssinnes zu erfassen ist; dies durch die künstlerische Tätigkeit, die es uns ermöglicht, aus den verworrenen und unzusammenhängenden Erscheinungen der gewöhnlichen Wahrnehmung zu den festen und beharrenden Gebilden zu gelangen, wie sie nachweisbar in der künstlerischen Vorstellung vorhanden sind.

Man vergleiche diese so schwer verständlichen, weil auf einer unrichtigen und willkürlichen Deutung der wirklichen Vorgänge beruhenden Gedanken in diesem Kapitel der Kunsttheorie Fiedler's mit den klaren und überzeugenden, aber allerdings auf ganz anderer Basis stehenden Hildebrand'schen Ausführungen über künstlerische Wahrnehmung und Vorstellung, und man wird verstehen, wie Marées sagen konnte, dass den Fiedler'schen Schriften ein Missverständnis seiner eigenen Gedanken zu Grunde liege. *)

Für Marées und Hildebrand ist von einer Wirklichkeit, die im Sinne Fiedler's erst in der künstlerischen Tätigkeit entstehen soll, gar nicht die Rede, sondern bloss von der räumlichen Klärung der sichtbaren Erscheinung. Dies geschieht durch das nachdrückliche Hervorheben der Elemente, auf welchen unser Vorstellen räumlicher Formen beruht. **Diese Klärung der sichtbaren Erscheinung geht tatsächlich auf eine bestimmte Anordnung und Umgestaltung gewisser Verhältnisse aus,** — Wirkungsmöglichkeiten heissen diese Verhältnisse bei Hildebrand, — und deswegen stehen Marées und Hildebrand in Wirklichkeit auf dem Standpunkte, welchen Fiedler überwinden wollte. Denn wenn auch diese Umgestaltung und Anordnung der Wirkungsmöglichkeiten zwecks räumlicher Klärung nicht zu verwechseln ist mit der Umgestaltung im Sinne irgend eines Veredelns

---

*) Siehe Julius Mejer-Graefe, Hans v. Marées Bd. I, Anmerk. 168 hinten.

einer idealistischen Kunst, so ist doch der Wirklichkeit gegenüber die künstlerische Tätigkeit immer bloss eine umgestaltende Tätigkeit, und niemals eine solche, die, wie Fiedler meint, aus den «verworrenen und rätselhaften» Zuständen der Wahrnehmung eine Wirklichkeit allererst hervorbringt.

Es ist vielleicht von Interesse, noch zwei Punkte der Fiedler'sche Kunsttheorie kurz zu berühren, die als Folge dieser dargestellten Ansichten sich ergeben: Was für Fiedler die Kunstwerke selbst als fertige Gebilde bedeuten, und was das Verhältnis der Kunst zur Natur ist.

In Bezug auf den ersten Punkt steht Fiedler in einem merkwürdigen Verhältnis zu den fertigen Kunstwerken da für ihn das Wesentliche des künstlerischen Bewusstseins die hervorbringende Tätigkeit ist. Da das künstlerische Bewusstsein ein Wirklichkeitsbewusstsein ist, so folgt, dass unser Besitz an Kunstwerken ein «toter Besitz» ist. Die Kunstwerke bleiben «ein Gegenstand blosser Gesichtswahrnehmung wie alles andere».

Erst indem wir uns zu vergegenwärtigen suchen, wie das Kunstwerk durch die künstlerische Tätigkeit entstanden ist, wie der Künstler im Kunstwerke sich die Wirklichkeit angeeignet hat, können wir «annäherungsweise einen jener Augenblicke gesteigerten Bewusstseins in uns erleben, wie sie der Künstler vor der sichtbaren Erscheinung erlebt wenn er schaffend tätig ist.»*) Deswegen sind auch bloss die Künstler diejenigen, die die Kunstwerke verstehen können, denn diese sind in einer Sprache geschrieben, «die niemand verstehen kann, ausser ihnen, weil nur sie die Fähigkeit besitzen, sie zu sprechen. Dann ist die Kunst, an der mehr als an etwas anderem alle Menschen ihr Recht geltend machen, eine geheime Schrift, zu der nur wenige den Schlüssel haben; während die anderen sich mehr oder weniger kindlich an ihr vergnügen, ohne den wahren Sinn zu ahnen, der in ihr verborgen liegt.»**)

Was den zweiten Punkt angeht, so ergibt sich aus der Kunsttheorie Fiedler's, dass wir erst in der Kunst die wirklich sichtbare Natur erkennen. «Künstlerische Form und natürliche Form — sagt Fiedler — stehen sich in keinem anderen Sinne gegenüber, als in dem, dass erst

*) Ebenda S. 335.
**) Ebenda S. 332 f.

in der künstlerischen Form die natürliche Form erkannt zu werden vermag.» Konnerth drückt dasselbe so aus: «Die Form der Kunst ist zugleich die Form der sichtbaren Natur.»*)

Fiedler und Konnerth meinen damit, für die künstlerische Naturerfassung dasselbe bewiesen zu haben, was Kant für die wissenschaftliche Naturerfassung bewiesen hatte: «Der Verstand schöpft seine Gesetze nicht aus der Natur, sondern schreibt sie dieser vor.» —

Fiedler ist von den richtigen Gedanken, die Marées und Hildebrand über die bildenden Künste hatten, ausgegangen. Diese hat er deuten wollen im Sinne einer eigenen, an Kant orientierten Erkenntnistheorie, die für den Menschen die einzig vorhandene Wirklichkeit in den Ausdrucksbewegungen sieht.

Diese Erkenntnistheorie ist aber falsch, denn sie beruht auf einem groben Missverständnis der Kant'schen Philosophie. So fällt auch seine ganze, sozusagen erkenntnistheoretische Kunsttheorie, die für ihn eine Weiterentwicklung des kritischen Gedankens bedeuten sollte, mit allen ihren Konsequenzen in sich zusammen.

*) Konnerth: Die Kunsttheorie C. Fiedlers S. 92. — Fiedler: Schriften über Kunst S. 323 f.



C18755